目 次

一、童年与少年时代

朱塞佩·弗尔图纳托·弗朗契斯科·威尔第于1813年10月10日生于意大利的一个偏辟小村兰柯尔。位于波河下游的兰柯尔村以及与其毗邻的布塞托小城都属帕尔玛公国管辖。

威尔第诞生的一年是拿破仑法国统治意大利的最后一年，因此他的出生证仍旧是用法文写成的。根据这一档案材料我们知道，这位意大利伟大作曲家的父亲——卡尔洛·威尔第——是一爿乡村酒饭馆的主人，他的母亲——露易琪娅·乌蒂尼是一个农村纺织女。

在卡尔洛·威尔第酒饭馆中常聚的不仅有兰柯尔的居民，还有从意大利其它城、镇远道而来的过路人。旅客们言谈中流露出的不满和愤慨情绪早被这个善于观察的、早熟的孩子听在心中。当时整个意大利怨声四起，反对现行制度，反对当局对意大利爱国者施加的迫害。

在横遭战争洗劫和异国统治者蹂躏的意大利，农民几无生路。威尔第的童年和少年时代是在贫困之中度过的。卡尔洛·威尔第从酒饭馆得到的微少的收入，只能使他勉强维持四口之家——妻子和两个孩子。1816年出生的幼女，是个瘦弱、痴愚的孩子。朱塞佩也并不强壮，但他秉性纯良而笃实，自幼便成为家中的好帮手。朱塞佩，这个母亲的爱子，总是帮助母亲操持家务，

并且照看多病的妹妹。

威尔第很早就显露出对音乐的热爱。他最初的音乐印象是从酒饭馆附近农民的歌舞得来的。他常常流连忘返地倾听农民的歌声和流浪音乐家们的演奏。一个常在酒饭馆窗下演奏的流浪盲提琴师巴加塞提发现了孩子的特殊的音乐才能。他劝卡尔洛·威尔第送儿子学习音乐。

从威尔第童年生活的记载中可以看出，音乐给了他多么强烈的影响。根据当地农民的风俗，朱塞佩在满七岁时到教堂做弥撒并在合唱队中唱诗；这一天他第一次听到了管风琴。琴声给了他极深的印象，以致他只顾听琴，竟忘记了自己的任务，甚至在叫他递圣水的时候，他都没有听到。呼唤声丝毫不能转移他的注意力。神父一怒之下，一把将他推倒；他从神坛的台阶上摔下来，失去了知觉。后来有人说，当威尔第回到家中，父母看到他鼻青脸肿，问他怎么一回事时，他们并未听到他的哭怨声，却听到他提出让他学习音乐的热烈请求。为了满足威尔第的热望，父亲买了一架已经相当破旧的斯皮耐琴①，幼年威尔第便开始跟随兰柯尔教堂管风琴师、老贝斯特罗奇学习弹奏。

朱塞佩整天不离开斯皮耐琴一步，一心想自己奏出音乐。有次他偶然弹出了一个和弦，使他喜不自胜。但第二天他却再也找不到这个和弦了，他一试再试也不能把它重新弹出来。小朱塞佩失望而又恼怒，抓起一把锤子，疯狂地敲打琴健，当然，这就使这架琴变得更加残破了。幸好当地一个工匠帮了大忙，他无偿地把琴修好，并对自己这种“侠义”行为颇感自豪。他在琴上留下了这样几句话：“我，斯苔方诺·卡瓦莱蒂，修好了琴锤，加缠了皮

① 斯皮耐琴(spinetta)是一种长方形的小型羽管键琴，古钢琴的一种。——译注

膜，并且装上了踏瓣。我不取酬金，因为我看到演奏这架琴的孩子——朱塞佩·威尔第所表现出的特殊的才能，这对我说来已经足够了。1821年”。

贝斯特罗奇不仅教威尔第弹奏斯皮耐琴，还教他基本乐理和弹奏教堂里的管风琴。三年之后威尔第便达到了自己老师的有限的技术水平。少年音乐家开始经常代替年迈的贝斯特罗奇演奏教堂的管风琴。

当朱塞佩满了十岁以后，父亲把他送到布塞托市立学校去学习，让他寄居在自己的老友、鞋匠布尼亚塔家中。威尔第开始认真、刻苦地学习读、写、算。他也未曾中止音乐学习（那架旧斯皮耐琴也随他一起搬到了布塞托）。每逢节日威尔第就回到兰柯尔；在贝斯特罗奇死后，他便成为兰柯尔的管风琴手。弹琴所得的钱恰敷在布尼亚塔家中膳宿的费用。但这些钱是得来非易的。从布塞托到兰柯尔间约五公里长的路程他须徒步穿过风吹日晒的平川地，无论阴晴寒暑，有时甚至要走夜路。夏天，伦巴底平原上的玉米地和葡萄园里盖满了尘沙；秋、冬两季，平原上漫卷着袭人的寒风。有一次朱塞佩险些因路途的险恶而丢掉生命。那是一个寒冷的圣诞夜，朱塞佩赶着去参加晨祷，半途迷失了方向，跌进深水沟中。幸而有一个过路的农妇听到了这个精疲力竭的孩子的呼喊，否则，这就会成为他最后的一次旅程了。

“我的少年时代是很艰苦的”①作曲家自己后来曾这样写过。的确，从幼年起威尔第就经受了劳动与贫困的考验，因而也锻炼了自己的性格。童年时期他就表现出巨大的意志力和罕见的顽强精神，这使他以后在生活的困难面前也从不退缩，永远坚定地沿

---

① 引自托耶著：《朱塞佩·威尔第的生活与创作》。

着自己选定的道路前进。

在学校的两年期间，威尔第成绩优良，学会了写和算，这使他有可能到本城商人巴列齐的公司去供职；卡尔洛·威尔第就是从巴列齐那里购来啤酒、咖啡、烟草和其它杂货，再在自己的酒饭馆中做他的小本生意的。

与卡尔洛·威尔第有着多年友谊的安东尼奥·巴列齐早就注意到他的儿子。少年威尔第的坚强的性格和非凡的意志力赢得了巴列齐的重视，他决定帮助这位年青的音乐家自立。与巴列齐的关系在威尔第的一生中有着巨大的影响。在威尔第精神面貌的形成过程中，他与巴列齐的交往无疑留着鲜明的印迹。

巴列齐属于意大利的进步资产阶级，这个阶级对现行制度强烈不满，并且，民族自决和解放祖国的思想也得到他们热烈的响应。阿萨菲耶夫指出，在当时尚未完全脱离劳动农民和手工业者的意大利小资产阶级的"日常生活和心理状态中"，还保持着"许多良好的、有益于生活的品质。他们有劳动的纪律，他们意识到，只有顽强的、坚持不懈的劳动才是生活的有力支柱。他们抱定现实的、具体的世界观，摈弃一切神秘论和唯心的幻想（但绝不排斥理想主义的行为，甚至于自我牺牲）。他们是极端否定宗教迷信的宗教怀疑论者。在与人们的相互关系中一贯精明、干练，从不迁就友情与私交，严格遵守相互间应尽的义务。这些特点日后在威尔第的创作活动和其它各个方面都很容易察觉。"①

聪颖、正直、乐于助人的巴列齐同时还是一个优秀的音乐家。他能演奏好几种管乐器；他不仅长笛吹得极好，而且能吹单簧管、法国号和奥菲克莱管。这在当时的意大利并不罕见，这样的音乐

---

① 阿萨菲耶夫，《威尔第》（专论草稿）。阿萨菲耶夫选集第四卷。

爱好者是为数颇多的。在谈到当时的意大利时，斯塔索夫曾经写道："大家知道，由于共同的民族音乐天赋，意大利人无论老少都会唱歌，他们人人都有一副好嗓子或绝妙的歌喉，他们的记忆力好得惊人，凡是听到过的旋律，特别是心爱的歌剧片断，都能过耳不忘。剧院的经理人永远不必为组织合唱队而担忧：在演出的前几天，只要他们稍加号召，应召前来的合唱队员就会远远超过需要的数目，任何一个肉贩、面包师、裁缝、鞋匠都愿到合唱队里挣几个钱；这对他来说算不了什么事，他只要和别人一起张口，无需费力，便有机会参加他们喜爱的某个新歌剧的演出。在受教育的阶层中学习音乐的人为数就更多了；几乎没有一次聚会能够少得了独唱或合唱。"①

在布塞托还有一个爱乐协会，巴列齐是这个协会的主席。由这个协会的成员——音乐爱好者和职业音乐家——组成了布塞托城管乐队，每逢节日，乐队就到广场上去演奏。当歌剧团来到布塞托时，参加歌剧演出的也是这个乐队。

晚间，巴列齐的办公室就变成了音乐厅。在这里威尔第参加了爱乐协会的每一次集会和排练，并且满怀热情地参加乐队队员的工作；他愉快地完成交给他的一切任务：抄乐谱，在乐队里奏大鼓，为当地乐队改编乐曲等等。乐队的编制，像爱乐乐队常有的情况一样，是相当自由的。例如，其中只有一个中音提琴手——城里唯一会拉中音提琴的人。这是一个天生失明的音乐家，名叫多美尼科。威尔第自愿把中音提琴分谱教给多美尼科，威尔第在斯皮耐琴上反复弹奏，直到多美尼科记熟为止。他们就用这种方法准备好了罗西尼的《灰姑娘》序曲和《塞维利亚理发师》序曲的演

① 斯塔索夫：《米哈伊尔·伊万诺维奇·格林卡》。斯塔索夫选集第三卷。

出。

巴列齐还经常自己改编序曲或歌剧的集成曲；他也向本城作曲家定购管乐队曲或大教堂用的宗教乐曲。

费狄南多·普罗瓦西被公认为布塞托最优秀的音乐家，他是爱乐者协会乐队的指挥，同时还担任大教堂的管风琴手。普罗瓦西毕业于帕尔玛音乐学院，是巴依狄埃罗的学生。普罗瓦西——这个作曲家、诗人、几部歌剧和许多歌剧台本的作者——不仅是一个优秀的音乐家，同时还像他的朋友巴列齐一样，是一个受过广泛教育、具有先进思想的人。巴列齐和普罗瓦西——这两个坚定的爱国主义者，都被地方当局视为自由派，即政治上不可信任的人，从而受到了监视。

巴列齐确信威尔第具有特出的音乐天才，想尽一切方法促进他的天才的发展。根据巴列齐的请求，普罗瓦西开始教授威尔第音乐。巴列齐自己也教威尔第吹奏管乐器（显然，这使威尔第掌握了为管乐器写作的优异技巧，这点在他早期的作品中便已显露出来）。

巴列齐对威尔第的关怀还不限于此。他和普罗瓦西还都注意威尔第精神上的发展。在他们的影响下威尔第逐渐形成了自己的世界观，培养了对祖国和对民族文化艺术的热爱。用威尔第自己的话来说，自从他登过巴列齐的家门，他便开始了“生活、梦想和希望”。①

威尔第大量地、贪婪地阅读，从少年时代起他就喜爱当代进步大作家曼佐尼的充满爱国主义激情的作品。威尔第在十六岁时初次读了他的著名小说《订婚的男女》，据威尔第自己说，他一生

---

① 引自波纳文图拉著：《威尔第》。

都保持着“对这本书初读时的赞叹心情”。他不仅阅读意大利作家的作品，还阅读外国的古典著作。他对莎士比亚的热爱也是从少年时代产生的，这种热爱之情贯穿了威尔第的一生，在他的创作中留下了极深的痕迹。

为了补充威尔第在市立学校所得到的有限的知识，巴列齐还让他在拉丁文教师彼得罗·塞莱蒂神父处学习拉丁文。威尔第不仅向他学习拉丁文，还潜心钻研意大利语及其诗词作法的规则(关于威尔第在这方面具有的精深知识我们从他与歌剧台本作者的通信中可以得到明证)。威尔第是个很有才干的学生——工作之外的一切时间他都用来学习音乐，用来听普罗瓦西和塞莱蒂讲课，或到公共图书馆去读书。

威尔第在普罗瓦西的教导下进步极快，弹奏管风琴的技巧也日臻完美。很快他就能够在指挥台上或在城里教堂的管风琴旁代替普罗瓦西了。普罗瓦西对威尔第非常满意，塞莱蒂对自己的学生也是赞不绝口。在普罗瓦西和塞莱蒂之间甚至展开了某种竞争。普罗瓦西相信威尔第一定会成为一个作曲家。塞莱蒂则坚持劝说威尔第走他的道路。但，当他有一次听到威尔第在管风琴上的即兴演奏后，他便领悟到，这个青年人的真正使命是从事音乐。

从威尔第开始跟随普罗瓦西学习的时候起，巴列齐便看出，在一架破旧的斯皮耐琴上很难取得巨大的成绩，于是便允许威尔第弹奏自己女儿玛格丽塔的质地优良的维也纳钢琴（她当时已是一个十分出色的钢琴家)。在威尔第的音乐会的节目中于是加进了他和玛格丽塔·巴列齐的钢琴二重奏。由于经常交往与共同学习，两人结下了巩固的友谊，后来逐渐发展成为热烈的爱情。

在随普罗瓦西学习之前，威尔第便开始了最初的作曲尝试，

这种尝试主要是与他的演奏活动紧密联系着。这期间写作的大都是供管乐队演奏的进行曲与舞曲，以及教堂音乐。在布塞托写成的乐曲中，有很多是为独奏乐器——长笛、单簧管、大管、法国号而写的。这时期在布塞托公众音乐会上演出的最好的作品是根据意大利卓越的爱国作家维多里奥·阿尔菲里的词写成的《沙乌尔的疯狂》①（供中音号与乐队演奏）。在威尔第青年时期的创作中反映出了他对曼佐尼的热爱，他根据曼佐尼的爱国主义的剧作写了许多合唱曲。青年威尔第的许多未发表的作品的手稿现在都珍藏在布塞托的档案库中。

威尔第的父母对儿子的成就大为欢喜，他们当时最大的愿望莫过于威尔第能够成为邻近某个城市里的管风琴手。幸而十六岁的威尔第为在索拉涅谋取一个教堂管风琴手地位的努力未获成功。当时没有空额，威尔第便继续随普罗瓦西学习，继续留在布塞托工作。

青年音乐家的名字很快就被本城的居民所熟悉。市内和郊外的居民常常挤满了音乐厅或教堂，倾听威尔第的演奏。这时他已代替了自己年迈的老师，日益经常地作为一个管风琴家和指挥家与听众见面。节日里聚集在广场上的市民们十分喜爱由管乐队演奏的威尔第的作品。阿萨菲耶夫写道："可以推想，正是在这样的条件下，在这样的音乐实践中，威尔第已经开始具有自己歌剧风格的宝贵特点——运用大型的编制，使音乐通过简练、丰满、音域宽广、节奏鲜明的旋律来攫住听众。"②

---

① 圣经传说中用音乐的力量来救治疯狂的沙乌尔王的故事吸引过许多浪漫派诗人；它再现于拜伦写的《希伯来旋律》的一首短诗及莱蒙托夫的姊妹篇《我心忧伤》中。

② 阿萨菲耶夫，《威尔第》（专论草稿）。

普罗瓦西为自己的学生而感到骄傲，预言他有辉煌的未来。他看出，在外省的小城市中威尔第的天才是不能得到充分发展的。

米兰——这个有着著名的拉·斯卡拉剧院的城市，意大利音乐文化最重要的中心之一——早就吸引着威尔第。威尔第热望进入造就了数代意大利作曲家的米兰音乐院去学习。他得到了巴列齐和普罗瓦西的热情支持。他们帮助他从布塞托慈善协会取得助学金，启程前往米兰。但是Monte di pietà（布塞托慈善协会）所提供的金额是十分微少的，如果不是巴列齐慷慨解囊而另加资助的话，这笔金额甚至无法维持在米兰的最低生活。

旅居米兰开始了威尔第生活中一个新的、重要的时期。在米兰，威尔第不仅能够学到很好的作曲技巧，还能直接投身于三十年代席卷意大利的文化、政治运动，即历史上著称的"Risorgimento"（复兴运动）。

"如果我们不愿过非人的生活，那么我们就应当做意大利人，不做伦巴第人，那不勒斯人，托斯卡那人。"① 这个争取全国统一的号召早在十八世纪六十年代便在米兰的先进报刊上得到了广泛的宣扬。当然，在从十七世纪起便成为意大利启蒙运动中心的米兰，国家的政治生活无疑比外省的偏僻小城活跃得多。只有在米兰，威尔第才能充分感觉到"国家政治生活的脉动"；阿萨菲耶夫写道："米兰造就了歌剧作曲家威尔第，也造就了政论作曲家威尔第（正像他在初期歌剧中所表现的那样）"。②

① 《现代史》，第一卷。

② 阿萨菲耶夫：《威尔第》（专论草稿）。

二、复兴运动

“一个在三世纪前失去了政治独立、蒙受各种屈辱、横遭异族侵占和瓜分的国家，一个在近一个半世纪以来濒于崩溃、不再是一个积极和有影响的力量而最终退出各民族舞台的国家，一个受耶稣会教徒训育、落后、衰败、萎靡不振的国家，现在竟崛然奋起，要求政治独立和公民权利，要求重新参与欧州政治生活了。这是什么原故呢?”① 伟大的俄国思想家阿·依·赫尔岑在1848年2月曾这样描绘当时的意大利。赫尔岑——这位意大利民族解放运动领袖加里波的和马志尼的朋友，把“复兴运动”的时代称之为“意大利生活中的伟大时期”。

意大利——西欧最文明、最富庶的国家之一——被割裂为许多小国，早在遥远的中世纪就由于异国侵略、内战、天主教会与日耳曼国王之间的长期争斗而遭受苦难。妨碍意大利统一的原因既有罗马教皇妄图称霸全球的政策，也有意大利各城市之间的商业竞争，以及后来这些城市又联合起来包围它们的共和国。

在新时代初期，《神曲》作者、伟大的但丁·阿里盖利就曾经号召统一，他为反对罗马教皇的侵略政策和封建内战而进行斗争。在

① 赫尔岑，《法国及意大利书简》。

民族解放斗争的岁月里，他的创作成了意大利团结的旗帜决非偶然。

还在文艺复兴时期，意大利的人文主义者就曾呼吁团结。彼得拉尔卡在著名的信件中规劝热那亚共和国和威尼斯共和国停止纷争，因为回溯历史，它们本是一个国家的后裔。玛基阿维里在其论述国家的著作中发挥了使意大利在梅基奇家族的君主政体下统一起来的思想。但是这些呼吁在当时并未在人民之中得到普遍响应。

从十五世纪末叶开始并持续了一百多年的残酷战争时期给意大利带来了无尽的灾难。西班牙、法兰西和日耳曼军队的侵犯使意大利变得羸弱不堪。外国人掠夺意大利，毁坏它的艺术珍品。赫尔岑写道："如果民族团结和国家统一的思想在意大利得到发展的话，它或许能够保卫住自己，但是当时却没有这种思想。敌人总是带来分裂。城市间雄狮般地战斗，农民组成武装队，在深山、峡谷和房屋中给敌人以突然袭击，但是他们的英勇终归徒然，因为众寡悬殊而被镇压下去"。①

西班牙在那不勒斯和米兰统治的巩固使意大利处于宗教裁判所的威权之下，天主教反动派向文艺复兴的文化展开了不可调和的斗争。②恩格斯曾说，文艺复兴时期的朝气蓬勃的自由思想酝

① 赫尔岑：《法国及意大利书简》。

② 教皇西格斯特五世(1585—1590)放逐了许多优秀的思想家和艺术家。宣扬人文主义者被囚死在狱中或饱受放逐之苦，宗教法庭窒息科学思想和自由创作。赫尔岑写道："以宗教为名迫害思想给意大利以新的打击，把她唯一可以发挥精力的领域消灭了。她可以绘画、雕塑、建筑，却不可思想。加里略因天文学而入狱，瓦里尼和布鲁诺因玄学而被绞死。……十六世纪西欧的宗教改革运动使梵蒂冈恐惧，宗教裁判所的首脑们戴上了教皇皇冠，这些人与时代、习俗、国家背道而驰，重又回到严格、野蛮的僧侣生活中去了。……多米尼克派僧团(十三世纪为镇压反天主教运动而建立的僧团——译注)举起反对思想的十字军旗帜。耶稣会教徒和教会中的急先锋对于宗教裁判所和某些教皇的温和态度表示不满，这些教皇在梵蒂冈、在西格斯特小教堂的荫庇下，命令

酿了"十八世纪的唯物主义"。①

被奴役的意大利长期陷于天主教和封建势力深重的反动统治中，将近一个世纪饱受西班牙的奴役。全国盗匪猖獗、硝烟四起，西班牙和当地封建主的残酷掠夺政策激发了连绵不断的起义和饥饿暴动。争夺西班牙继承权的战争再度使意大利变成流血战争的舞台。

乌特勒支和约(1713)虽然把米兰、那不勒斯和萨丁岛割让给奥地利，却并未使意大利得到片刻安宁，国内仍继续着西班牙的波旁王朝和奥地利的哈布斯堡王朝之间的斗争。从十八世纪中叶起，在亚亨和约(1748)签订之后，西班牙只剩下了两西西里王国，奥地利政权在意大利北部牢固而持久地确立下来了。

在从亚亨和约到拿破仑战争时期的半个世纪的休歇期里，虽然仍然存在着封建制度和政治上的分裂，但是意大利已开始从连年的灾祸中逐渐恢复起来。新兴的意大利资产阶级开始觉醒了。

资产阶级的思想家——意大利"启蒙运动者们"在六十年代就已提出了自己的主张，他们激烈地抨击封建制度。

1764年别卡里亚的《论罪与罚》一书在米兰问世。别卡里亚是学法律的，是米兰启蒙者小组的领袖，他反对宗教裁判所和封建主的暴政，要求确立公民权利和取缔死刑。意大利启蒙者号召国家统一(当时只谈文化的统一)，号召发展民族文学。

1789年对于意大利已经觉醒的民族自觉是一个新的推动。法国大革命的思想在意大利引起热烈的反响。国家的社会政治生活问题成为出版物的中心论题。《人民论坛》、《彼埃蒙特共和党

在墙壁上绘出巴托罗缪之夜(1572年8月24日的前夜，巴黎天主教徒对新教徒的大屠杀——译注)场面的水彩壁画。"(赫尔岑：《法国及意大利书简》)

① 见恩格斯《自然辩证法》，马克思和恩格斯文集。

人》、《意大利爱国者报》等报纸相继创办起来。那些过去只报导艺术简闻的报纸，现在也开始登载论述诗歌任务及戏剧改革的文章，并号召创立革命的悲剧和民主的喜剧。在许多民主团体所提出的美学观中要求艺术能够唤起对压迫者的仇恨，并培养起对祖国的热爱。

意大利第一个民主诗人、天主教修道院院长帕里尼揭露了剥削饥饿贫苦人民的贵族阶级。维多里奥·阿尔菲爱里的悲剧洋溢着革命的激情。斯汤达尔曾说，阿尔菲爱里的英雄悲剧对于"意大利性格的形成"①起了很大作用。

当拿破仑统治时期，在乌戈·弗斯科罗热情而忧郁的抒情诗歌里充满着为自由和统一而斗争的思想。弗斯科罗的长诗《坟》是加里波的所喜爱的作品。在这首长诗中，诗人沉浸于悲哀的冥想之中，在回忆意大利伟大的往昔里汲取勇气。

拿破仑进占意大利引起国家生活的巨大变化。意大利各处纷纷组织起共和国。例如，伦巴底和罗马尼在1797年组成了齐斯巴丹共和国。罗马也成为共和国。教皇失去了世俗的权力。僧侣和贵族的特权也被取消了。

但是意大利人很快就了解到，实际上是法国人占据了意大利。1802年拿破仑控制了齐斯巴丹共和国(易名为意大利共和国)，而在两年后，当他登上法国的帝位后，意大利共和国则变为意大利王国。至1809年止，除萨丁岛及西西里岛外，全意大利都隶属于法国了。拿破仑把意大利劫掠一空。无休止的战争使无数意大利青年沦于死亡，居民担负着沉重的军税。拿破仑劫走意大利博物馆、教堂、宫殿中的名画、雕塑品及珍宝，运往巴黎。

十九世纪最初十年的末期，在意大利已开始出现烧炭党人的

① 《斯汤达尔文集》，第十五卷。

秘密革命团体。最初的烧炭党人所提出的目标是反对法国统治、争取意大利的独立。维也纳会议后，革命运动壮大了，当时根据神圣同盟的决议，意大利重新被分割，其大部分国土（整个伦巴底-威尼斯省）皆归入奥地利。条约规定，那不勒斯王必须支持奥地利的对内对外政策。只有彼埃蒙特保持了相对的独立性，意大利其余各地实质上已成为奥地利帝国的附庸。

全意大利都处于极端残酷的政治反动派——专制主义和教权主义者的控制之下。教皇的权力恢复了。资产阶级的各种改革全部被废除。

赫尔岑写道："梅特涅一再含笑声称，'意大利只是个地理名词'。文学沦于绝境。为意大利赢得荣誉的古典作品在罗马被列为禁书。除佛罗伦萨外，意大利的历史著作几乎到处被禁止发行，或在删改之后才得以出版；一切有志者或被迫逃亡国外，或被投入圣安热洛，圣埃姆及施皮别格狱中。……除了赌棍、酒色之徒和军官，凡是青年人都被视为可疑分子。当然，把所有的人都引入歧途是不可能的——谁不曾燃起过无比高涨、激奋欲狂的热望呢？可惜这些热望常不免被恐怖的极刑和新的反动统治所扑灭。从1821年进入盛期的这一时代，在选举格利戈里十六①为教皇时达到了顶点……路易·菲利浦和梅特涅对他表示拥戴，并伸出友谊和支持的手。路易·菲利浦向他秘告机宜，而他则向梅特涅投递消息"。②

1820年在那不勒斯、1821年在彼埃蒙特先后爆发了烧炭党人

---

① 教皇格利戈里十六（1831—1846）是极端反动的人物；他在登基宣言中斥责所有进步的政治思想和科学成果。他禁止建造铁路；甚至由法国传入的街灯照明也被禁止

② 赫尔岑：《法国及意大利书简》。

所发动的起义。两次起义均被残酷镇压下去。那不勒斯王国的大臣克诺佐说："王啊，让刽子手做你的第一个仆人吧！慈悲的神创造了地狱，是为了惩罚罪人。追随神的榜样吧！不必多想，镇压吧！"恐怖手段就此大兴。罪人之船（用奴隶和罪人做划手的一种大船——译注）和监狱都挤满了意大利的爱国志士。宣扬争取人民自决权和民族文化的先进思想和进步文学都遭到残酷压制。忠于自己公民理想的乌戈·弗斯科罗在维也纳会议后遭到放逐，备受折磨。他曾注释但丁的《神曲》，展示了这位伟大的平民诗人的形象——一个博得民族解放时代意大利人民的热爱并激起他们的爱国自豪感的形象。保持了"思想和感情的独立，不在权势和命运面前低头，坚强地忍受了贫穷和放逐"（马志尼语）的弗斯科罗终于在贫困中死去了。

重新唤起意大利人心中的民族自觉、培养对压迫者的仇恨、力求解放和统一祖国，成为被迫只能秘密活动的意大利爱国作家在梅特涅反动统治时期的最主要的任务。在烧炭党革命者中间涌现了许多杰出的意大利作家，其中有意大利浪漫主义的先锋西里维奥·培里科，乔万尼·别尔谢，即兴诗人加布莱列·罗塞奇（前拉菲尔画派画家但丁·加布莱列·罗塞奇之父）。拜伦也参加了烧炭党人的团体。他在意大利度过了他一生中创作最多的几年。拜伦成了当地烧炭党组织的一个领袖。在他的腊万纳住宅里秘密收藏了革命起义的武器。不难理解，他的以意大利革命经验丰富起来的创作赢得了意大利人的热爱（西·培里科是把《曼弗列德》译为意语的第一人）。歌颂了彼埃蒙特运动的乔万尼·别尔谢和歌颂了那不勒斯革命的加布莱列·罗塞奇都为了避免迫害而流亡英国。米兰的烧炭党人西·培里科被奥地利当政者囚入施皮别格狱。在狱中，他写了名扬全欧的《狱中记》。全世界从这本书中了

解了政治犯在奥地利监狱中过着怎样的生活，梅特涅的刽子手们如何折磨他们。借意大利历史学家契佐列·巴里波的话说，这本书给奥地利统治者带来的后果比吃一次败仗还要严重。

和民族解放运动紧密连系的意大利浪漫主义提出了“复兴运动”时期进步的美学理想：艺术应该生气蓬勃，反映现实，动人心弦；它的内容应该真实，形式则可自由。乔·别尔谢最先提出这种主张。1816年在米兰出版了他所翻译的哥·比哥尔的两首叙事诗，在译本的序言中，别尔谢阐述了意大利浪漫主义的基本原则。1818年在米兰由培里科主编的杂志《Il conciliatore》(《调解人》)发展了别尔谢的思想。这一杂志的目的是团结意大利文学界的进步力量。杂志的许多篇幅都用来论述意大利浪漫主义的原则。在奥地利当局封闭了这个“思想危险”的杂志后，亚历山大·曼佐尼又挺身而出捍卫这些思想。

意大利浪漫主义者要求艺术和现代生活相联系，要求艺术反映人民的需要。因此，他们反对充斥于古典文学中的远离现实的对神话题材的迷恋，反对模仿古代的体裁与风格。

还在十八世纪时，帕里尼、阿尔菲爱里和弗斯科罗就反对称霸文坛的法国古典主义及其陈腐的清规戒律，反对它的一成不变的历史神话题材。现在，新兴的意大利浪漫主义又起来反对古典主义的陈规了。

别林斯基在其《文学的幻想》中十分精辟地指出了浪漫主义的进步实质。别林斯基说：“在欧州，古典主义就是文学中的天主教。在一次未经公认的选举教皇会议上，将已故的亚里斯多德(本人不知、也未同意)选为该教教皇。这个天主教的宗教裁判所就是法国的批评界。……浪漫主义并非别物，而是恢复艺术本色，从而也是恢复艺术的独创性和人民性，注重内容而不是追求形式，

以及摆脱掉种种格格不入的、束缚思想的形式。这些形式之于最新的艺术作品正如古希腊人的长衫或古罗马人的外衣之于扑粉的假发、绣花的坎肩和剃光的下巴一样。"①

乔·别尔谢提出下列要求为浪漫主义美学的主要原则：人民的命运和风尚应该成为艺术的主要素材，而艺术的主题应该是反映人民为争取政治自由和民族自由的斗争。因为艺术应当教育群众，而不是给一群无所事事的人用来消遣。培里科也发表了同样的思想：文学对人民的影响越深，它就越加崇高。不能只从纯美学的观点去评价文艺作品，而要根据它对于本民族的影响。

曼佐尼在其戏剧《卡玛尼奥拉伯爵》的序言中、在给萧瓦的信件里谈到时间地点的一致时、在给阿则里奥的《谈浪漫主义的信件》中都阐述了意大利浪漫主义的纲领。曼佐尼给浪漫主义所下的定义是：浪漫主义是提出了"最合理、最符合生活要求的思想总和"的流派。曼佐尼说："文学应以实际材料为基础，与实事求是的科学齐心协力地行动。"②弗·巴尔特写道："意大利浪漫派的领袖曼佐尼并非为了'幻想'、'心灵生活'的权利等等（如一些西方浪漫主义者那样），而是为了'健全的思想'和'生活的真理'而反对古典派的。"③

为了健全的思想和生活的真理，曼佐尼还提出了拒绝在戏剧中遵循三一律的要求；三一律是法国古典主义不可动摇的规律，意大利的帕里尼，阿尔菲爱里和弗斯科罗都曾与三一律的影响作斗争。为了生活的真理，浪漫主义者还反对那些不容置辩的权威性的教条，反对严格划分作品体裁。

---

① 别林斯基：《文学的幻想》，全集卷1。

② 引自弗·巴尔特《对十九世纪下半叶意大利文学的评论文》。

③ 同上。

为了寻求生活真理，意大利浪漫主义者采用历史题材，描述自己人民的伟大历史。曼佐尼说："只有对真实的渴望才能赋予我们所要了解的一切以意义和价值。然而，不在人们所确曾经历过的历史中去觅求戏剧的真实，又向何处觅求呢?"①

意大利爱国作家采用历史题材与意大利历史科学的发展同步前进。卓·卡波尼，玛·阿玛里，玛·阿则里奥都撰写了意大利历史的专著。人们对民间创作也产生了兴趣。尼·托马则奥——十九世纪最早的语言学家和意大利民俗学家之一，曾收集意大利和希腊的民歌。

意大利浪漫主义者在创作历史剧和抒情诗时，力求在作品中再现符合于史实的场面和人物性格。别尔谢认为准确的再现时代和地点特色是文艺作品的一个必要条件。

意大利浪漫主义者在声明中提出的原则绝对不仅是一纸宣言，而且具体体现在他们的文艺作品中。来源于十八世纪启蒙运动的意大利浪漫主义美学是有特色的、勇敢的，它具有明显的现实基础和民主性。这种美学观点鲜明而形象地体现在曼佐尼的创作中。曼佐尼作品的主题思想是号召国家统一，是平等和社会公正的思想。曼佐尼的爱国主义的颂诗点燃了意大利青年心头的火，他的诗句"我们若不统一，我们永不自由"成为意大利爱国者的革命口号。

曼佐尼的两部悲剧《卡玛尼奥拉伯爵》(1820)和《阿德吉丝》(1822) 以及小说《订婚的男女》(1825--1827)皆取材于意大利历史。曼佐尼在创作这些作品时，认真研究了历史材料。他还写过几篇纯属研究意大利中世纪史的论著。

---

① 见前注。

《卡玛尼奥拉伯爵》和《阿德吉丝》引起意大利戏剧中的变革。在这些剧里，曼佐尼彻底破坏了必须遵循的时间、地点一致的古典传统。由于曼佐尼在其作品情节中坚决摒弃了幻想成分，他创作了真正的历史正剧。《卡玛尼奥拉伯爵》获得哥德的极高评价。

曼佐尼在描述古代事件的同时，从未忘记过现代。在悲剧的爱国主义合唱中，回忆祖国所遭受的苦难、内讧、异族压迫总是和思考现代意大利的悲惨命运交织在一起。

曼佐尼不仅描述杰出的历史人物的生平和功绩，而且力求表现普通人民的生活。他在著名的长篇小说《订婚的男女》(数代意大利人都从这本书中受到教益)中描绘出十七世纪初叶西班牙统治时期的伦巴底农民的生活画面。这本书的主要角色是人民。曼佐尼忠于史实地记述了瘟疫猖獗时国家的灾难和意大利人所遭受的异族统治者的压迫。他十分真实地描绘了米兰的饥饿暴动。全书充满了对于平凡的、"被欺压和被侮辱的"人们的热爱。曼佐尼揭露了封建主义的凶暴残忍、僧侣和法官的卖身求荣。他把普通人的崇高心灵和统治阶级代表人物的道德败坏加以对比。他描绘出：贫穷的农女露西亚和她的未婚夫仁查在道德上比那些堕落的迫害者高尚得多。

深刻的人道主义、始终不渝的民主精神、毫不娇饰的朴素和逼真的描述使曼佐尼的小说成为民族解放时代意大利人最热爱的书籍之一。威尔第说这本书"像真理本身一样的真实。"尽管带有一些意大利浪漫主义者作品里都有的宗教性的勿抗恶主义色彩（在反动时期这种色彩表现得更为明显），曼佐尼的《订婚的男女》和培里科的《狱中记》仍然成为在意大利人民中激起反抗奴役者的热烈愿望的作品。这两部以揭露得真实有力而震撼人心的作品充满了真理即将得胜的高度信念。

意大利浪漫主义者把教育人民认作文学的主要任务，他们的美学思想原则逐渐成为三十年代初期整个意大利文学的共同口号；这时，在延续了近十年的黑暗的缄默期后，正掀起一个新的革命运动的高潮。1831年初起义的浪潮在意大利汹涌澎湃，席卷全国，直至罗马。起义各省决意结成一个国家——“意大利联合省”。革命队伍开始向罗马进军。由于奥军的干涉，运动不久就被镇压下去，运动的首领、莫德纳烧炭党人基罗·梅诺蒂被处绞刑。

但是，革命运动仍继续高涨。意大利革命的烧炭党人的悲惨命运和惨痛教训对于新的一代并不是毫无教益的。1831年诞生了热那亚人马志尼领导的革命团体“青年意大利”，这个团体第一次在意大利民族解放运动时期提出了明确的要求——通过人民起义建立统一、独立的意大利。

提出“Dio é popolo”（神与人）宣言的马志尼认为参加革命斗争是“人的宗教义务”。这是对“宗教义务”的新的、与天主教会的观点截然不同的理解。唯心主义者马志尼的神就是自由。马志尼号召意大利爱国者不断建立功勋和付出牺牲。在1831年被逐出意大利后，他先后在马赛和伦敦领导了意大利的革命起义。从马志尼信徒中还产生了意大利民族解放运动的英雄朱塞佩·加里波的。奥尔西尼也是马志尼的战友，卡尔·马克思曾称他为“大无畏的殉难者”。

加里波的在谈到马志尼时说，“大家都沉睡时，唯有他醒着”。马志尼是一个智慧超群、精力充沛的人，是天才的政论家，热烈的爱国者，他吸引着意大利青年跟随他前进。“青年意大利”纲领中提示的第一个任务就是在人民中间培养民族思想。“青年意大利”为达到目的而采取的方法是教育和起义；他们身体力行，

用语言和书籍在两千万意大利人心中培养起了民族自觉心，因此当起义来到时，意大利人已经完全准备好去反抗压迫者了”①。

进入“复兴运动”时期的意大利觉醒了。解放运动开始具有群众性。意大利作家向人民发出“不断斗争”的号召。托斯康革命的参加者、弗斯科罗和马志尼的朋友、在反动时期被关入监狱的乔·尼科里尼创作了许多爱国主义的剧本，使他闻名于全国。意大利人把他的著名历史剧《乔万尼·德·普罗奇达》(1830年在法国上演)认作是起义的号召。意大利人也同样热烈地欢迎另一个爱国作家、革命家格维拉奇的作品。格维拉奇在谈到自己的著名历史小说《佛洛伦斯的阿萨达》(1836)时说：“因为我不能进行别种战斗，我就写了《Assiedo》”。爱国作家们就这样为意大利人民争取祖国独立而战作好了准备。

① 引自拉维斯和拉勃编：《十九世纪史》。

三、威尔第在米兰。最初的几部歌剧

1832年夏，威尔第带着塞莱蒂写给他侄儿的信抵达米兰，后者在玛尔蒂专科学校执教。

殷勤好客的小塞莱蒂愉快地接待了这位年轻的音乐家，并热情地为他提供了下榻的地方。普罗瓦西也给威尔第带上一封写给拉·斯卡拉歌剧院经理——一位年高望重的中提琴演奏大师亚历山德罗·罗拉的举荐信。据30年代初访问过意大利的格林卡说，罗拉是“当时最出色的中提琴演奏大师”之一。通过他的介绍，威尔第来到了米兰音乐学院。

当时，音乐学院院长是弗朗切斯科·巴西里，格林卡在意大利逗留期间就是师从巴西里学习作曲法的。按照格林卡的话说，巴西里总是指定他做些“伤脑筋的练习”；“我那炽烈的想像力不可能使自己从事如此枯燥乏味、如此缺乏诗意的作业”，格林卡在《回忆录》中写道，“我跟巴西里没学多久，而且很快就放弃上他的课了”。巴西里不走运，一年以后，他又碰上了威尔第。如果格林卡是主动放弃跟巴西里学习的话，那么威尔第的录取资格则是被巴西里这个缺乏远见的理论家否决的，其理由是威尔第不适合当一名音乐学院的学生。在入学考试上，威尔第提交了自己的作品，并弹奏了钢琴。几天过后，他得到的回音是：请你忘了音乐

学院吧，在城里的音乐家当中找一位老师。

某些传记学者推测，威尔第当时已年满18岁，未被音乐学院录取是由于年龄问题，况且他的钢琴弹奏技巧也欠佳。完全可能威尔第的外貌也使巴西里产生不良印象。“高个子，栗色头发、眉毛和胡须——黑色；灰眼睛，鹰钩鼻，小嘴巴；面容清癯、苍白；皮肤上留有豆瘢。”在青年威尔第的护照上如此记录着他的外貌特征。据同时代人讲，威尔第的严肃、专注的性格以及众所周知的腼腆特征在他的外表上也都很明显。由于青年作曲家外表上的孤僻以及他粗笨生硬的举止，人们称他为“来自布塞托的狗熊”。对于这位精力充沛、面部表情抑郁、带有伦巴第农民性格特征的年轻人，人们很容易产生此人不大符合传统的艺术家形象的想法。威尔第的同时代人、法国音乐学者费蒂斯① 试图证实巴西里的推断错误时写道：“从作曲家的面貌上有时未必能说明他缺乏艺术创作才能。呆板的神态，缺乏热情的性格、举止，他的整个形象，很可能正说明他的聪明才智；而在这副外表后面很可能蕴藏着外交家的才干；然而，谁也没有发觉在他的灵魂深处，那充满炽热情感的心灵的躁动，没有这种心灵的躁动就不可能创作出各类艺术中最最动人的艺术珍品。”

不管怎么说，音乐学院把青年作曲家拒之于门外了。威尔第听从了罗拉的劝告，求师于米兰最著名的音乐活动家之一，拉威尼亚门下。

一流音乐学家拉威尼亚曾受教于那不勒斯音乐学院，是帕伊谢洛的学生，拉·斯卡拉歌剧院的“羽管键琴演奏大师”，也是许多部歌剧和芭蕾舞剧的作者，同时还是一位卓越的教师。拉威尼

---

① 费蒂斯：《音乐家列传》。

亚比巴西里有远见，他欣然同意了威尔第的请求并为他上课。威尔第勤奋学习的头一个年头就获得了辉煌的成果。学生的非凡成就使得拉威尼亚感到震惊。拉威尼亚在给安东尼奥·巴列齐的信中写道：你的学生在不久的将来将会成为祖国的骄傲。

从师拉威尼亚使得威尔第有可能经常光顾拉·斯卡拉歌剧院，免费入场券都是他的老师安排的。格林卡的《回忆录》记述了三十年代初期米兰的音乐生活及歌剧的演出剧目。“1830年12月26日，米兰的观众和我们一道以极大的兴趣等待着各剧院演出季的首场戏。两个剧院——拉·斯卡拉大剧院和卡尔卡诺小剧院的经理互相竞争。前者希望米兰观众和往常一样有大批观众去看他们的戏，然而他们只拥有一位优秀的歌唱家朱迪塔·格里西，她是后来出名的朱莉亚·格里西的姐姐。而在卡尔卡诺小剧院演唱的有帕斯塔、鲁比尼、嘉丽以及其他人，还有像贝里尼和多尼采蒂这样的大师也都参与了小剧院……为了演出季的开场戏，卡尔卡诺小剧院首演了多尼采蒂的歌剧《安娜·博莱娜》，我觉得表演确实使人心醉。参加演唱的有鲁比尼、帕斯塔（她的确出色地表演了安娜·博莱娜的整个角色，特别是最后一幕）、嘉丽、奥尔兰基等。这是因为我们坐在台前的包厢里可以充分欣赏最温柔细腻的声音。不过话又说回来，鲁比尼当时的声音还没有怪到后来那种程度，而我之所以欣喜若狂，也是由于当时的我对于炫惑技巧还不像现在这么不感兴趣。其他的歌剧我记得有罗西尼的《塞米拉米德》、津加雷利的《罗米欧与朱丽叶》、多尼采蒂的《卡莱斯的乔万尼》。在狂欢节的末尾终于上演了大家热切盼望的贝里尼的《梦游女》。这部歌剧不顾妒忌者和心怀叵测者的攻击，尽管上演较晚，但收到了极大的效果。在剧院停演以前上演的少数剧目中，帕斯塔和鲁比尼为了支持自己爱戴的大师，他们都充满激情、极其生

动地演唱，特别是在第二幕的演唱中演唱者本人泪水盈眶，致使观众也流下了激动的泪花。这样，在狂欢节欢乐的日子里看到的是包厢里、池座中的人们不断地擦着眼泪……

“1832年春，在拉·斯卡拉歌剧院我聆听了《诺尔玛》。由帕斯塔、唐杰里和朱莉亚·格里西演唱……我更喜欢《奥赛罗》，音乐和脚本我都喜欢。最后一幕唐杰里演唱那么精彩，致使观众不敢仰视。”①

1832年初，威尔第抵达米兰。在米兰逗留期间，他一场不拉地观看了拉·斯卡拉剧院演出的全部剧目。他聆听了优秀歌唱家们演唱的罗西尼、贝里尼、多尼采蒂、梅尔卡丹特、路易吉·里奇等人的歌剧。1834年，他有幸目睹了朱迪塔·帕斯塔与玛丽·玛莉布兰在贝里尼的《诺尔玛》一剧中的演唱竞赛。

在了解现代歌剧的同时，威尔第还同自己的师长一道研究多种形式的意大利的滑稽歌剧和莫扎特的歌剧，从中拉威尼亚特别指出具有独创性的歌剧《唐璜》。

在拉威尼亚的指导下，威尔第学习和声和复调音乐。他为青年音乐家打开了古老的意大利音乐的宝藏。拉威尼亚认为他有责任把他一生敬佩的帕莱斯特里那和马尔切洛的创作艺术介绍给威尔第。

在威尔第的档案内保存着他在那些年里改编的大量室内乐作品、交响乐作品以及为科雷利、海顿、莫扎特、贝多芬和门德尔松等人的作品改编的合唱曲。在米兰威尔第仍继续为布塞托写作音乐，如康塔塔、管弦乐曲及钢琴曲。威尔第的全部作品，布塞托的城市乐队都曾认真地演奏过。

---

① 格林卡：《回忆录》。

师从拉威尼亚的第二年，一次幸运的机会使威尔第在米兰音乐界脱颖而出。有关这件事，作曲家曾在自己的《自传》中有详细记述。米兰有一个音乐爱好者协会，每周星期五要在费拉戏剧剧院（奥地利统治的反动年代，该剧院曾改名为“爱国剧院”）大厅举行音乐会。协会领导人是玛吉尼，按威尔第的话说，他“不是以广博的音乐知识见长，但是他具有音乐爱好者协会成员必备的品质——极大的耐心和毅力。”① 海顿的清唱剧《创世纪》的演出已准备就绪。我们让作曲家本人来谈谈他自己初次登台当演员的经过吧。

“我的老师拉威尼亚建议我去听全部排练，以便从中受到教益。我对此极为高兴。没有一个人注意到站在黑暗角落里的这个不起眼的年轻人。排练是由费勒里、波诺尔迪、阿尔玛吉奥三位大师来指导的。然而，有那么一天，由于某种奇怪的巧合，所有的三位都没有来。在场的演员开始不耐烦了。此时玛吉尼大师没有勇气在钢琴上演奏总谱，他转过身来请我担任伴奏。但看上去他对我这个音乐界的无名之辈能否胜任愉快持怀疑态度。他对我说：‘你只弹低音部分就行了。……’管弦乐总谱难不倒我。我同意了，并坐在钢琴前。

“我清楚地记得这些演员嘴角边闪过的讥讽的微笑。仿佛我稚气的脸庞、瘦弱的身躯和破旧的衣着不可能引起他们的信任感。但是不管怎么讲排练在进行，而且排练的情绪逐渐高涨起来，我已经不单单是在伴奏，左手在继续弹琴而右手已开始指挥起来。排练结束时，我得到了来自四面八方的恭维和祝贺，特别是别里佐

---

① 引自威费尔、斯蒂芬编选的《从书信中观其人》。下文系该书援引自威尔第《自传》。

奥卓伯爵和雷纳多·巴拉米欧伯爵的恭维和祝贺。此后，人们完全相信我能指挥音乐会。公开表演所获的成功导致后来在诺比利的卡吉诺大厅的重演。”

此次初登舞台所获得的辉煌成就对威尔第说来意义重大。巴拉米欧伯爵曾让威尔第为他的家庭庆典演出写一部大合唱，威尔第完成了此项任务(尽管是无偿劳动)。玛吉尼对威尔第的艺术才能深信不疑，他要威尔第给皮埃扎的脚本创作一部歌剧，以便在费拉剧院上演。威尔第以极其兴奋的心情接受了玛吉尼的建议，因为写作歌剧是他盼望已久的事，而到目前为止他仅仅只为拉威尼亚的歌剧写过几首插曲。

此时，普罗瓦西辞世。同年(1833年)威尔第长期患病的妹妹也离开了人间。这两件不幸的事件使青年作曲家蒙受巨大痛苦，冲淡了他初次在米兰所获成就的欢乐心情。普罗瓦西的死也影响了威尔第未来的命运：构思他的第一部大型创作搁浅了。结束同拉威尼亚的学习之后，威尔第(1835年)返回布塞托，为的是接替已去世的普罗瓦西的职务，并以所得收入偿还布塞托慈善协会的助学金。

以威尔第素有的忠诚和对自己的严格要求，他在为自己家乡尽职时，放弃了一桩对他说来颇具诱惑力的建议——担任蒙扎大教堂乐队队长的职务(蒙扎靠近米兰，这可使他不致中断与米兰音乐界交往)。在布塞托，青年作曲家也遇到不少烦恼。按惯例布塞托音乐协会会长是由教堂管风琴手兼任的。普罗瓦西过去也是如此。但现在不同了。慈善协会的领导及音乐协会认为威尔第是普罗瓦西唯一的当然继承人。而该市的教权派则持异议。以布塞托的牧师们为一方同站在威尔第一边的进步知识分子巴列齐以及他的音乐协会的朋友们之间存在芥蒂由来已久。教权派对待有自由

思想的普罗瓦西采取不信任和仇视的态度，尽管他是教堂管风琴手，但他曾多次嘲讽、讥笑神甫，使他们感到难堪。因此，教会当局对威尔第也采取怀疑和不信任态度。人们因为普罗瓦西的青年继承人所创作的宗教作品的世俗性，而称他为“摩登大师”。

由于教堂管风琴师的任命权在教会当局，因此这一职务没有给威尔第，而是给了一个“思想可靠”、业务平平的音乐家，此人名叫乔万尼·费拉里。他胜过威尔第的是他持有两封主教写的、“有份量的”推荐信。两位主教说他特别熟悉格里高利圣咏。威尔第的拥护者与教会进行了激烈的斗争。斗争的结果是：大教堂的管风琴师和音乐协会会长两职由两个人分担。音乐协会会长一职，按照他们的坚决要求，给了威尔第。为了对教会当局的所作所为表示抗议，音乐协会从市教堂取走了属于协会的全部乐谱。这成了激烈内讧的信号。整个小城分为两派——费拉里派和威尔第派。教会当局对后者不断进行迫害，借口他们政治上不可靠，禁止他们集会，甚至把威尔第的一些拥戴者投进了监狱，由此可见冲突之剧烈。

尽管教权派要尽阴谋诡计和不断地进行迫害，威尔第仍在音乐协会不倦地连续工作了三年。他组织、指挥了多场音乐会，与歌唱家、乐队合作演出。在此期间，他为曼佐尼的悲剧写了一些合唱曲。与此同时，威尔第还为曼佐尼因纪念拿破仑逝世而写的抒情诗《五月五日》配了乐。

不依附于地方教权派的圣芳济小礼堂经常演奏威尔第的作品。威尔第本人也经常亲自演奏管风琴。在这些日子里，城市大教堂门可罗雀，整个布塞托全去听威尔第的音乐了。做完礼拜之后，威尔第的管乐进行曲响彻广场。青年作曲家的名声遍及周围的城市和乡村。每逢节假日，常有来自萨兰尼、路冈亚诺及蒙

塔盖里等地的公共马车被派去迎接威尔第及其管弦乐队。威尔第也经常在其他城市举行巡回音乐会，其中包括帕尔玛和克雷蒙纳。

威尔第在自己的表演活动中不仅仅演奏管风琴和指挥乐队，他还作为钢琴演奏家演奏当时流行的胡梅尔和卡尔克布雷纳的作品，他亲自为罗西尼的《威廉·退尔》序曲改编的钢琴曲获得很大成功。

1836年，威尔第同巴列齐一家的友谊往来转化为亲属关系。威尔第同玛格丽塔结为伉俪，巴列齐愉快地接纳了这位年轻人为自己的家庭成员。按巴列齐的话说："他虽不富有，但是他的才华和智慧胜过任何财富。"音乐协会为自己的大师举行了庄严盛大的婚礼。

尽管音乐协会的演出和教学活动相当紧张，但是威尔第从未停止过他已接受的歌剧创作任务。据说在那些年代里威尔第曾以皮埃扎的《罗彻斯特》一剧创作歌剧，并打算在1837年将这部歌剧搬上帕尔玛舞台。但是这部作品没有任何保留痕迹。看来，这就是那部玛吉尼让威尔第创作的歌剧，几年后又由索莱拉改编了脚本称之为《圣波尼费丘的奥贝托伯爵》的歌剧。①

1838年2月，威尔第以维多列里·比杨卡、安卓里尼和歌德等人的诗词创作的浪漫套曲《六支歌》出版了。这个成就不能不使青年作曲家高兴了一阵子。但是，威尔第最大的愿望是去米兰上

---

① 在一系列有关威尔第的专论（加蒂、佩里奈勒、托伊等人）中，《罗彻斯特》作为威尔第的早期并已失传的歌剧曾提及过。但是当代音乐学家、奥丹尼耶尔·赫维尔以充分论据说明《罗彻斯特》和《奥贝托》是同一部作品（参见奥丹尼耶尔·赫维尔：《威尔第的罗彻斯特》。）

演自己的歌剧。同布塞托音乐协会所订的合同尚未期满妨碍了他的这一愿望的实现。然而，1838年威尔第去了一趟米兰，力求达到上演歌剧的目的。他碰到了各种各样的困难。威尔第在布塞托居留的三年中与戏剧界的联系减少了。过去，威尔第能够指望其大力支持的拉威尼亚已于1836年去世。曾经向威尔第约写歌剧的玛吉尼也已不在费拉戏剧剧院工作，不过他还是千方百计地协助威尔第的歌剧在拉·斯卡拉歌剧院上演。

经过长时间的多方奔走，《奥贝托》终于在1839年春首演了。“我的歌剧能在拉·斯卡拉剧院上演，而且竟能得到像斯特丽波妮、男高音莫里安尼、男中音朗孔尼以及男低音马里尼这样四位真正不同凡响的演员参加，这真是双重的成功。”在辞去音乐协会会长职务之后，威尔第携妻子及半岁的儿子艾奇洛迁居米兰。年轻的夫妇在 La porta Ticinesa近郊为自己找到一所简朴的住处。他们的钱财十分有限，全部希望都寄托在上演歌剧上。

一切似乎进展顺利。角色也已分配妥当并已开始排练。但是男高音莫里安尼突然患了重病，歌剧未能上演。威尔第的经费几乎消耗殆尽。他带着十分沮丧的心情，准备返回布塞托。然而就在此时，命运之神又向他发出了微笑。拉·斯卡拉剧院的主持人莫列里在歌剧院后台无意中听到演员朱塞品娜·斯特丽波妮和朗孔尼赞扬威尔第歌剧的谈话。于是莫列里建议威尔第秋天换另一批演员来演《奥贝托》。在这种情况下，威尔第不得不改写了总谱中的某些段落以适应新的演员阵容。

从现在的观点看来，这样要求作曲家有点怪。但是，不应忘记，在威尔第刚刚开始自己的创作生涯的时代情况与现在完全不同，特别是在意大利，那里的每个城市，甚至像布塞托这样的小城市，歌剧从来就是生活中不可或缺的部分。歌剧团从一个城市演

唱到另一个城市，每一个新的演出季都有新的剧目。但是在观众和经纪人的眼里，在歌剧中占有重要地位的是著名歌唱家和著名歌剧明星。剧院经纪人同脚本作者及作曲家签订合同，他们必须根据聘请的歌剧演员的阵容来决定下一个季度上演什么新歌剧。因此，在意大利每年都会产生一大批新歌剧，其中大多数为急就章式的平庸之作，往往达不到出版水平，演完后便被人遗忘。

但是无论如何威尔第认为上演他的歌剧这件事对于改变他的状况是十分有利的。"我是一个年轻的藉藉无名之辈，竟能找到一位敢于上演我的第一部歌剧，同时不向我要求担保金的剧院主持人，而这种担保金我是交不出的。"

1839年11月17日，拉·斯卡拉歌剧院举行了歌剧《奥贝托》的首演。演出是如此的成功，以致著名音乐出版商乔万尼·里科尔第①买下了这部歌剧的发表权。自那时起，威尔第的作品几乎都是由这个出版商所出版。《奥贝托》上演了多次。威尔第第一部歌剧的出版获得了好评。报界公正的指出，威尔第的《奥贝托》是沿着自己的先驱者道路前进的；特别是与贝里尼的英雄性的歌剧《诺尔玛》相似，三十年代初《诺尔玛》受到了意大利观众的热烈欢迎。的确，威尔第的第一部歌剧，特别是他的旋律语言，显而易见是受到了贝里尼的影响。但在《奥贝托》中也体现了威尔第的个性——充沛的创作热情，不过这种创作热情由于脚本的缺陷而减色。

取自中世纪时代的题材——以两个敌对家族为背景而展开的爱情故事——在皮埃扎的脚本中发展得不鲜明而且失之松散。实

---

① 乔万尼·里科尔第（1785——1853）起初为拉·斯卡拉剧院乐队队员及绘谱员，后开办意大利最大的出版公司。其子蒂托·里科尔第（1811——1888）继承他的事业，尔后是其孙朱里奥·里科尔第（1840—1912）。

际上索莱拉未能使脚本有所改进，这是莫列里委托他加工润色的。歌剧最好的地方是有一些段落给作曲家提供了富于表现力的戏剧性情节；如第一场的结尾——李卡多同被他遗弃的列昂诺拉及其父奥贝托的会见；李卡多痛哭被他杀死的奥贝托的咏叹调，以及特别是第二场中戏剧性的四重唱，正如威尔第的创作研究者波纳温图尔所作的公正评价那样"情绪激昂、热情迸发"。威尔第本人也认为这首四重唱是他歌剧中的"神来之笔"。

《奥贝托》的大获成功终于证实了威尔第的确名不虚传。于是莫列里以有利的条件建议威尔第在两年之内为拉·斯卡拉剧院或维也纳皇家剧院创作三部歌剧，莫列里也是后者的经理。

莫列里把诗人罗西的脚本《流亡者》(Il Proscritto)给了威尔第。作曲家还未及提笔(威尔第对脚本不甚满意)莫列里又建议他放下改写喜歌剧。于是威尔第又开始寻找喜歌剧的题材。这是1840年头几个月的事，而歌剧还必须在秋季以前完成。威尔第回忆道："莫列里给我看了几个由罗曼尼写的脚本，这些脚本是由于不成功呢，或许由于其他原因，都业已被人忘却。无论我怎样翻来复去地读，哪个本子也不合我的心意。事情变得越来越紧迫，最后，我终于从中选择了一个似乎是缺点最少的脚本，它的名称是《冒牌的斯坦尼斯拉夫》(Il finto Stanislao)，后改名为《为王一时》(Un giorno di regno)，按字面上讲是《一日为王》。"罗曼尼的幼稚而肤浅的脚本是在法国的滑稽剧《冒牌的斯坦尼斯拉夫》(一个冒充波兰国王的法国军官的奇遇)的基础上构思的。

刚刚动手写，威尔第就得了一场严重的喉头炎，这病使他久久卧床不起。痊愈之后，威尔第又接着写他的已经中断的歌剧。但是，就在此时"最大的不幸降临到了我的头上。我的小儿子四月初得了病；医生无法确诊病因，可怜的孩子死在他那完全绝望

了的妈妈怀里。事情还不止此，几天以后，我的女儿也生起病来，她的结局也同样悲惨！……然而这还没完：六月初我年轻的伴侣得了急性大脑炎，1840年6月19日第三个棺材从我家抬了出去。

“只剩下我一个人！……一个人了！……在两个月之内我永远失去了三个我的亲人。我再也没有家了①。在这种可怕的精神痛苦之下，为了完成我所承担的义务，我必须立即着手并完成一部喜歌剧的创作！

“《一日为王》未获成功。它之所以失败，一方面无疑要归咎于音乐，另一方面也确实由于表演上的过失。在我的灵魂被压倒一切的不幸所撕裂、我的精神因歌剧的失败而痛苦的情况下，我确信我再也不能从艺术得到慰藉，因而下定决心永远不再作曲。”

米兰的观众对待这部歌剧的反应冷淡，甚至采取敌意的态度喝倒彩，这对威尔第说来无疑是一个沉重的打击(《一日为王》于1840年9月5日上演于拉·斯卡拉剧院)。刚刚经受了惨重痛苦折磨的青年艺术家，此刻比任何时候都更加需要道义上的支持。20年后，他给蒂托·里科尔第的信中痛苦地回忆起当年观众多么残酷地对待一个“不幸的青年人所写的歌剧。他患着病，带着一颗受到极度折磨的心，如期完成了合同。这些情况都为观众所知，但丝毫未能减少他们的粗野表现。从此以后，我没有再看过《一日

① 在自己的《自传》中威尔第犯了两个前后顺序颠倒的错误。他的女儿弗吉尼亚生于1837年，一岁半时夭折于布塞托。儿子艾奇洛也长到那么大，于1839年死于米兰。一下子失去两个孩子当然不能不使年轻的父母感到沉痛，特别是对母亲来说，显然她是无法忍受丧子的苦痛而与世长辞的。回忆玛格丽塔的痛苦心情是不能平静的，威尔第确实是在歌剧上演前三个月埋葬了妻子，剧烈的丧偶之痛显然使他脑子里错认为这就是他丧失三个亲人的日期。

为王》。当然，这是一部不好的歌剧，但是，对待其它一些不怎么优秀的歌剧，观众的态度却是宽容的，有时还报以掌声。我不指望什么掌声，如果观众当时只是默然忍受，我将对他们感激不尽……

"我们是一群可怜的吉普赛人，戏子，你们爱怎么称呼都成。我们不得不为钱出卖自己的劳动，自己的信念和理想；观众花三个里拉就可以买到嘘我们或是捧我们的权力"（1859年2月4日）①

应该指出，五年之后《一日为王》在威尼斯的上演获得了好评。歌剧最初的失败很大程度上确实是由于歌唱家萎靡不振和毫无感情的演唱所致。根据罗西尼和多尼采蒂的喜歌剧精神写作的音乐，尽管整个歌剧还不够平衡，但其中却不乏精彩乐段。特别是第一幕活泼俏皮的序曲写得比较成功；第二幕要弱得多，容易使人感到音乐实质上透出一种压抑的氛围，威尔第完成作品时正处在这种氛围当中。

威尔第的第一部歌剧的失败导致许多评论家产生一种错误观点；人们认为威尔第作为一名作曲家不具备创作明快、富有生活情趣的音乐才能，缺乏写作欢乐幽默音乐的本领。威尔第的俄罗斯同时代人科尔冈诺夫在他评论威尔第最初几部歌剧的论述中重复了这种错误观点。按说科尔冈诺夫的意见是有趣的，而且一般说来是可信的。"威尔第的头两部歌剧清楚地表现出他的天才的主要特征；在第二部演剧里，他自由而广泛地采用了各种各样的节奏进行，与此同时也表现出他缺乏写作喜歌剧的天赋（着重点系本书作者所加）；在第一部歌剧里，他的才能体现在最强烈和令人产

① 引自《威尔第书信集》。

生深刻印象的戏剧情节方面，体现出尽可能打动观众而不是取悦他们；同时也表明，威尔第无疑是意大利那些著名的戏剧音乐之'父'的直接追随者"。①

① 科尔冈诺夫：《威尔第》。

四、意大利歌剧

为了能更明确地设想青年威尔第在早期写作歌剧时所处的创作环境，并了解在他走过的道路上曾有过哪些困难，必需谈谈当时意大利歌剧的情形，回顾一下当时提出的和有待解决的任务。

朱·马志尼在他1886年问世的《音乐的哲学》一书中曾激动地谈过这些任务。这本书是针对一个住在意大利某地的不知名的青年而写的，但它却是“意大利复兴运动”时期音乐美学的一篇独特的浪漫主义宣言。马志尼在书中谈到了音乐对人民所应有的教育作用。马志尼认为，复兴音乐艺术的道路是研究“民歌、祖国的历史以及诗歌和大自然的奥秘，这种研究比书本中的教条和艺术上的陈规旧套能为年轻的演员开辟广阔得多的天地”。

书中的主要篇幅是谈歌剧的戏剧性问题。马志尼向往着真正的音乐戏剧能在意大利得到繁荣。他说，要复兴歌剧，就必须让合唱曲在歌剧中占主要地位，因为它雄壮有力，能体现人民的思想感情，而在现代的歌剧中，它却变成消极辅助的部分了。马志尼还认为，如今业已失去表现力的歌剧中的宣叙调，有着巨大的意义。马志尼说：“宣叙调obligato能表达咏叹调所不能表达的极其细腻的感情，而且还能揭示其中所包含的诸种因素。”

马志尼在他的书中谈到了现代意大利歌剧中的缺点：缺乏戏

剧性，刻板的声乐形式占着统治地位。但是，意大利浪漫主义作曲家在歌剧上的成就，当代优秀作曲家罗西尼、贝里尼、多尼采蒂给意大利歌剧带来的十分贵珍的创作，仍然是马志尼立论的根据。

然而，就当时在意大利歌剧舞台上演出的歌剧而言，意大利作曲家的圈子决不限于罗西尼、贝里尼、多尼采蒂等人。在三十至四十年代，意大利剧院演出过那些才能不很出众的作曲家（钦加列里、瓦卡依、里契、巴契尼）的无数歌剧，而且获得了成功，虽然这种成功为时不久。在他们的创作中，更明显地表现出当时意大利歌剧的弱点。

歌剧中的一个基本弱点是缺乏戏剧完整性。实际上，十九世纪初叶大部分意大利歌剧，都是用程式化的情节串连起来的许多音乐节目的翻版，其中连一个有充分价值的剧本也没有；那些统治着歌剧院的清规戒律，阻碍着这样的剧本的产生。甚至有这样的情况，即使歌剧情节是取材于世界古典文学名著，而歌剧剧本又是由著名的费利切·罗曼尼这样一些当代的优秀诗人来编写的，情节也要被纳入特定的框框，结果是，情节变得贫乏不堪了。关于这方面，柏辽兹于三十年代访问意大利时对罗曼尼编写的剧本所发表的意见是很中肯的。罗曼尼的剧本是为贝里尼根据莎士比亚歌剧《罗密欧与朱丽叶》谱写的歌剧《蒙泰古与凯普莱特》而作的。柏辽兹说道："剧本中在凯普莱特家举行的舞会被删去了，梅库契奥、唠叨的奶妈、严肃安静的僧侣和露台上的那场戏，都被删去了；既没有朱丽叶从僧侣手中接过茶杯时那段优美的独白，也没有被逐的罗密欧和郁郁寡欢的僧侣在密室中的那段二重唱。这不是莎士比亚的戏，丝毫也不像，彻底地失败了。然而这个费利切·罗曼尼却是一位大诗人，意大利歌剧院的陋习迫使他根据莎

士比亚的悲剧写了这样一个苍白无力的剧本。"①

不仅是单薄的剧本妨碍着富有戏剧性和有充分价值的歌剧的产生，而且音乐也往往与歌剧的戏剧内容不相符合。歌剧旋律里充满着不从舞台人物性格出发的靡丽浮夸的装饰音，这些装饰音有时甚至是与内容背道而驰的。作曲家写这类装饰音的目的，纯粹是为了迎合那些爱炫耀声乐技巧的歌剧演员的脾胃。作曲家往往为了迁就他们的趣味和嗓音，甚至不得不对已创作好的歌剧又作更动。

柏辽兹在论述法国和意大利歌剧院演唱情况的一篇文章中写道："根据一个普通的合理看法，在歌剧院里，歌剧演员似乎应该是为了表演歌剧而存在的。但是事实上却完全相反：歌剧反而是为演员而存在的。乐谱经常作这样或那样的修饰、改写、剪裁、增删，以便能适合(天知道是怎样的一种适合！)乐谱所特定的演员的表演。这人觉得自己角色的音量太大，那人觉得声音太小；这人嫌负担过重，那人却嫌不足；男高音希望以'依'收尾，男中音却要求以'啊'结束；某人抱怨伴奏限制了他，他的对手却对和弦感到厌恶；女主角嫌这里太慢；男高音嫌那里太快。结果是，可怜的作曲家虽然敢于写中声区和慢速的无伴奏旋律，却不相信会有演员忠实地来表演它。多数演员都会牢骚满腹，说什么这种音阶'不好唱'，因为这不是为他们而写的。

柏辽兹并不是破天荒第一遭用讽刺语气来反对那些在意大利歌剧中占支配地位的演员的陋习和恣肆的人②。可是十九世纪前

---

① 柏辽兹：《回忆录》。

② 早在十八世纪初，著名意大利作曲家贝涅傑托·罗尔契洛就曾在一篇尖锐的讽刺文章中嘲笑了意大利歌剧界的风尚。他叙述了作曲家和剧作家在歌剧界

半叶意大利作曲家所面临的困难，和由于意大利歌剧发展道路的特点所产生的当时意大利歌剧的缺点，也有自己经过的一段历史。

意大利歌剧在前几世纪的进步，与意大利声乐艺术的繁荣和值得称道的bel canto(美声唱法)演唱技巧，有着极为密切的联系。关于这种bel canto演唱法，阿萨菲耶夫曾写道："意大利人民的音乐水平和艺术上的敏感，使声乐技巧获得很大进步，出现了 bel canto这样一种自然的、运气十分自如的演唱法，这种技巧能通过'有气息支持'的嗓音，揭示出人的心理生活的魅力、温暖和全部宝藏。正因为如此，在意大利才实现了一个彻底的转折，使旋律成为十分自然的……在那坡里，以天才的亚历山德罗·斯卡拉蒂(1659—1725)为代表的bel canto歌剧风格，曾风行一时。"①

然而，在十八世纪，bel canto的艺术，越来越带有炫耀技巧的

中的无权地位，他们从属于任性的女演员和趣味低劣的观众，这些观众只喜欢水平低的消遣性剧本。"在写剧本之前，现代诗人首先要向剧院经理打听清楚，他希望有几场戏，这几场戏的性质是什么("祭祀"、"豪华的宴会"、"人间天堂"，诸如此类)，并询问布景设计师，场与场之间需要插进多少对白、独白和咏叹调，才能将下一场戏的布景准备好……歌剧里不可缺少监狱、匕首、毒药、书信、猎熊捕牛、地震、闪电、疯狂等等，因为这些意外的东西能使人产生强烈的印象……如果丈夫和妻子同时被囚禁在监狱里，而其中之一被带走处决的话，另一个就必须留下，唱一段歌词快活的小咏叹调，因为这样才不至于使观众太伤感；同时也应该让观众明白，这里发生的一切都是玩笑……诗人经常要拜访女主角，因为歌剧的成功与否往往取决于她：作者创作的剧本要适应女主角的趣味才行……作曲家要按照演员的愿望来加快和放慢咏叹调的速度，因为他考虑到自己的荣誉和利益都掌握在他们手中。"(马塞洛：《现代戏剧》。1720年版。见伊万诺夫·巴列茨基主编：《音乐史文献资料汇编》第二卷，十八世纪部分。)

① 阿萨菲耶夫：《音乐形式即过程》，第二部：《音调》。

性质①。意大利优秀的歌唱家们，掌握即兴演唱艺术的bel canto大师们在表演咏叹调时，常常变调并即兴增加一些华彩乐段。而一些第二流的歌唱家们，也想模仿以技巧取胜而蜚声尘上的音乐家，在表演中就往往越过了艺术上真实的界线。英国音乐家在十八世纪七十年代访问意大利时写道："听众已不再赞赏老一辈音乐大师的纯朴。纯朴不能使那相当衰退了的审美力得到满足……每个演员都滥用华彩乐段作为装饰品，以致使华彩乐段变得枯燥已极。优秀的歌唱家也应当缩减华彩乐段，而对于一般的演唱者来说，就不仅是需要缩减，而且还需要改进。"②

演员过份热衷于靡丽浮夸的技巧，同时也影响到歌剧咏叹调的性质。作曲家为了迎合观众的趣味和演员的习惯，在咏叹调中

---

① 阉人的特殊类型的嗓音大大促进了这一点，因为他们男角女角都演，从而排挤歌剧舞台上的女角。阉人通常扮演主角——神和英雄。男高音只许在歌剧里演次要角色，而男低音仅能在喜歌剧中演唱。阉人的嗓音结合了女高音和女低音的音区，同时具备男声部的力量，使他们有可能在演唱中达到不可思议的技术高峰，而使女声部无法与之匹敌。阉人歌唱家和意大利著名女歌唱家在听众中间博得了欢呼，从而在颇大程度上决定了意大利歌剧世界性的成功，当时意大利歌剧已在欧洲各主要城市中打下基础。

尽管意大利和法国的启蒙学派坚决反对这种摧残人类天性的不可容忍的暴虐行为，尽管对阉割行为加以制止，阉人的表演甚至在十九世纪时还是没有从音乐演出中匿迹。在十九世纪三十年代的意大利歌剧院中，仍旧存在着这样的残余现象，即由女人来扮演第一爱情小生的角色。柏辽兹曾困惑莫解地谈到，在瓦卡依、钦加列里和贝里尼根据莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》的情节谱写的三种意大利歌剧剧本中，罗密欧的角色都被指定由女声表演。柏辽兹写道："这是意大利学派旧习的残余，这是他们一贯凭幼稚的感觉论辨别事物的结果。由女演员表演爱情小生的角色，是因为女声二重唱比较容易产生为意大利人的听觉十分喜爱的三度音组合。在该学派的古老歌剧中，男低音的角色几乎是找不到的。低音会吓跑那些柔弱游惰的听众，他们迷恋娇柔的音响，就像孩子贪吃糖果一样。"

② 摘自伊凡诺夫—巴列茨基主编：《音乐史文献资料汇编》。

加进了装饰乐句和应有尽有的点缀品。因而咏叹调逐渐只具表面的光彩，而丧失了斯卡拉蒂和他的热心追随者们的创作中所有的那种情绪上的表现力。在蒙特维尔第和他同时代人的歌剧中曾是如此具有表现力的宣叙调，如今也暗淡无光了；占优势地位的是一些枯燥无味的无伴奏宣叙调，因为它在音乐中没有什么意义，以至在乐谱中也常被省略，浮华派歌唱家在歌剧中占着首屈一指的地位，他们把作曲家和剧作家都排挤到次要的地位了。作曲家和诗人首先要为“明星们”写“节目”。

那坡里学派中所形成的所谓“正歌剧”(opera seria)形式，基本上就是由咏叹调和宣叙调交替组成；重唱不再有多大意义；合唱几乎不存在了；表现英雄人物感情的咏叙调乐曲占着主要地位；而在宣叙调中主要是叙述事件和戏剧的进程。随着浮华派歌唱家权限的加强，对歌剧中戏剧内容的注意是日渐淡薄了。宫廷剧院的顾客们的趣味，对正歌剧的发展显示出相当消极的影响。正歌剧的情节往往成了毫无内容的恋爱纠葛。英雄史诗和田园的题材，以及取自神话和中世纪的情节，在正歌剧中也只是一个外壳，借以包藏那靡丽浮夸的咏叹调。歌剧剧本不是根据戏剧的要求，而是按照每幕应有多少咏叹调和宣叙调的既定的刻板公式来编写。

可是就在那坡里学派的内部，与宫廷“正歌剧”存在的同时，具有民主倾向的、从民间方言喜剧发展起来的真正民间的喜歌剧(opera buffa)，也繁荣兴盛起来了；正是这种有着民间日常生活的曲调、有着明快的舞蹈节奏、有着独特的宣叙调和富有动作性的重唱的喜歌剧艺术，才是日后必然衰败的正歌剧的生命力之源泉。但是，长时期以来(甚至在十九世纪)，意大利正歌剧与喜歌剧的体裁，一直是各成其家的。尽管某些喜歌剧的成分已渗入到正歌剧中，或者是相反。不过，这一点也可以理解，因为有一些

作曲家既写“正歌剧”，也写喜歌剧。

“在七十——八十年代之间，无论是欣欣向荣的喜歌剧，或是进步缓慢的正歌剧，其本身都不能导至十九世纪罗西尼、贝里尼和威尔第的歌剧艺术”。[①]这条通向意大利浪漫主义歌剧的道路，曾接受了在启蒙主义美学基础上成长起来的格鲁克的革新艺术。格鲁克决不迎合歌剧演员的要求，他使正歌剧具备了戏剧性，使宣叙调富于表现力，使咏叙调、宣叙调和乐队之间有了逻辑上的联系。这条通向意大利浪漫主义歌剧的道路，还接受了莫扎特的天才革新，莫扎特重新领会了格鲁克的改革意义，在歌剧《费加罗的婚姻》中，特别是在《唐璜》一剧中，创造了一种新型的性格歌剧，使歌剧艺术初次实现了莎士比亚的悲喜交融的特点。

在十八和十九世纪之交，西蒙·马尔（1763—1845年）在意大利大力推广格鲁克的而且多少也是莫扎特的歌剧原则。马尔使正歌剧具有戏剧性的同时，也提高了歌剧中乐队的意义；他扩充了乐器的数量，广泛地运用了独奏音色和音响对比的效果。马尔将多声部合唱与齐唱纳入歌剧。在他的歌剧中还出现了独立的乐队插曲——间奏曲。

虽然马尔的作曲经验并没有鲜明的个性特征，而且他的创作也已成为陈迹，但是十九世纪年轻一代的意大利浪漫主义作曲家所以能够接受伟大的歌剧改革者的原则，这应该归功于他。在年轻一代的浪漫主义作曲家中，占首要地位的当推伟大的威尔第的先驱者和前辈罗西尼、贝里尼和多尼采蒂。在这些作曲家的创作中，意大利歌剧的发展走上了一条新的道路。他们在歌剧中描写了与生活有着密切联系的主题；他们使意大利歌剧的音乐语言

---

① 里瓦诺娃：《1789年前的西欧音乐史》。

充满了显然以民歌音调为基础的丰富的旋律结构。

乔亚契诺·罗西尼(1792—1868年)在十八岁时开始写歌剧，二十多岁时他已成为欧洲最受人欢迎的作曲家。罗西尼在他的喜歌剧中复活了意大利的旧喜歌剧的民主精神，那些旧喜歌剧有紧密联系当前的题材，并以民歌和舞蹈音乐为基础。在罗西尼的歌剧《塞维利亚的理发师》(1816年)中，意大利的喜歌剧达到了高度的繁荣。费尔曼 写 道："《塞维利亚的理发师》是喜歌剧百年来发展的总结。但是，这个总结并不是那些已被掌握的手法的总和，而是在新的艺术思想基础上对这些手法所作出的深刻 概 括。"①"令人沉醉"的罗西尼的歌剧，博得了世界性的荣光，它不仅以朝气蓬勃和机巧、俏丽而见称，而且对当代风尚的大胆讽刺，在《塞维利亚的理发师》里是同巨大的热情和准确描写的现实性结合着的。并且在这部歌剧的丰富的旋律中和罗西尼的光辉燦烂的音乐语言中，人们也不难觉察到它的民主主义基础，不难听到意大利民歌和舞蹈的音调与节奏。

在"正歌剧"的领域里，罗西尼也是一个革新者。他在正歌剧中所面临的问题，比在喜歌剧体裁中所面临的问题还要复杂。他将符合时代要求的英雄主题带到了正歌剧中。

十九世纪初叶，年青的罗西尼以自己的英雄歌剧：《坦克雷迪》(1813年)、《摩西(在埃及)》、《马哥门二世》(1818年)、《塞 米 拉米德》(1823年)，反映了革命运动。1815年，他写了《独 立 颂》。1821年，当那坡里起义时，罗西尼加入了民族近卫军的行列；他创作了《国歌》，来响应1848—1849年的革命事件。

当罗西尼的英雄歌剧问世时，司汤达正侨居意大利，他写了

① 费尔曼：《西欧新音乐史》，第一卷。

一篇论述罗西尼的卓越的论文。文章中说，意大利歌剧以往仅仅描写爱情，自《坦克雷迪》出现以后，歌剧成为具有英勇气概的了。“意大利复兴运动”时期的另一法国同时代人巴尔扎克写道，他听了《摩西》中的“祈祷”后有一种感觉，好像解放意大利时他也身临其境一般。正如同时代人所设想的那样，罗西尼的这些歌剧描绘出了奋起抗争的意大利人民的面貌。

在罗西尼的英雄歌剧中，同在亨德尔的清唱剧中一样，体现人民形象的雄浑有力的合唱曲具有特殊的意义。罗西尼用民族的音调充实了“正歌剧”。其实，《奥赛罗》中的威尼斯船歌和那首郁抑的富有诗意的歌曲，是可以不采用真正的民间曲调的。但罗西尼没有这样做。无怪乎罗西尼的许多旋律都是如此地深深植根于人民的日常生活，以至成为意大利的民歌了。

作为莫扎特的热烈崇拜者，罗西尼还将喜歌剧的某些十分重要的因素带到“正歌剧”中来。在他的作品中，戏剧高潮总是和音乐的特性、引人入胜的剧情结合在一起，高技巧的咏叹调和活泼生动的重唱交相辉映。罗西尼用富于感染力的重唱和强而有力的终场音乐丰富了“正歌剧”。

罗西尼在他为巴黎舞台所写的英雄浪漫歌剧《威廉·退尔》(1829年)中，使意大利歌剧获得了崭新的色彩，使管弦乐曲具有舞台表现力，使音乐描绘生动鲜明。《威廉·退尔》充满着清新的民间色调和浪漫主义的英勇气概，它不仅对年青的意大利浪漫主义作家——罗西尼晚一辈的同时代人有着巨大的影响，而且对法国的所谓“大型”历史浪漫歌剧的发展也有着巨大的影响。

然而，在罗西尼的歌剧中仍旧残存着破坏剧情自然发展的程式。罗西尼轻率地将某一部歌剧中的音乐段落搬到另一部歌剧里去。罗西尼的许多“正”歌剧中的男角，也和以往一样，指定用女

声表演；各声部的装饰乐句多到累赘的程度。在罗西尼的旋律结构中靡丽的装饰乐句固然是比契玛罗萨等前辈的作品中更多，但这里有一个颇为主要的原因，就是罗西尼为了对女主角的专断恣性展开斗争，就亲自动笔来写华彩乐段，而不再像以前的惯例那样，由歌唱家临时杜撰。罗西尼借此限制了演员的华而不实的胡作非为。

在意大利浪漫主义文学的理想的影响下，歌剧题材有了显著的改变和丰富：意大利作曲家摒弃了那些陈旧的神话情节，追随罗西尼而取材于英雄史诗；他们转向人，转向人的心灵上的感受。优秀的世界文学名著往往成了剧本的基础。可是，由于曲意逢迎意大利歌剧，这些作品的情节往往还被弄得面目全非，老一套的恋爱纠葛势必是剧本的中心，而其他一些极为重要的情节，都被挤到次要地位上去了，有时干脆就被一笔勾销。

十九世纪前半期意大利的优秀歌剧作家，当推前面提到过的诗人罗曼尼。马尔、罗西尼、贝里尼、多尼采蒂、梅尔卡丹特、里契和其他意大利作曲家，包括年青的威尔第，都根据他的剧本写过歌剧。罗曼尼提高了歌剧剧本的文学价值；在他的笔下，剧本成了结构严整、充满诗意的作品。

对于罗曼尼的诗意盎然的歌词及其朗读时呈现出来的音乐性，意大利人和国外的同时代人都给予高度的评价。格林卡的一首早期浪漫曲《Il desiderio》(《愿望》)就是用罗曼尼的歌词谱成的。只是罗曼尼的剧本还不够丰富多采，缺乏创作想像力和独创精神。也许正因为这样，他时常采用其他作家作品中的情节来写歌剧剧本；他时常从法国剧作家雨果和斯克里勃的作品中撷取情节，他在这些作品中能找到意大利作曲家所追求的那些对比手法和鲜明的戏剧性。有许多歌剧是以英国浪漫主义作家的作品为基

础的，如烧炭党领导的革命的参加者拜伦的长诗、瓦尔特·司各特的长篇小说和浪漫主义作家们推崇备至的莎士比亚的剧作。

然而，罗曼尼正如十八世纪意大利的优秀歌剧作家梅塔斯塔齐奥一样，虽然增强了歌剧剧本的诗歌价值，却未能克服意大利歌剧中的陈规旧套。用研究威尔第创作的德国学者霍尔的中肯评语来说，罗曼尼创造不出真正的浪漫主义戏剧，因为"他的歌剧剧本尽管具有浪漫主义的基础，但是它的人物形象和内容都是千篇一律的。"①

我们在前面已经引用过柏辽兹所发表过的意见，他认为贝里尼据以作成歌剧《蒙泰古与凯普莱特》的罗曼尼所编写的莎士比亚歌剧脚本，乃是失败的。在作曲家钦卡列里和瓦卡依根据同一情节谱写的歌剧中，也同样找不到莎士比亚的人物性格。但是，贝里尼尽管采用了不成功的剧本，却在歌剧第一幕的最后一场戏中，以感情的力量和说服力使柏辽兹折服。罗密欧和朱丽叶齐唱的那个优美的乐句，给柏辽兹的印象尤为深刻。"这两个声部像是一个声音，它是浑然一体的象征。它使旋律具有巨大的迸发力。""当他们挣脱开迫害者的双手，互相拥抱在一起的时候，最后又重复了这一乐句——'我们一定在天国相见'，这纯粹是莎士比亚式的热情。"

贝里尼的另一同时代人、法国音乐剧作家和戏剧活动家列昂·艾斯邱杰在自己的《回忆录》中写道：谁没有听过鲁比尼在贝里尼的歌剧《海盗》中的演出，"他就不可能理解意大利的旋律是多么令人感动和兴奋。"玛丽布朗在歌剧《梦游者》中所扮演的阿米娜的角色，他认为同样给人留下了不可磨灭的印象，用他的话来说，

① 霍尔：《威尔第》。

"人类的嗓音还从未发出过比这更完美、更神奇的旋律。"艾斯邱杰在谈到贝里尼时说："在他身上有某种泊戈列西和莫扎特的东西，他如果是个画家，而不是音乐家，那我就要说，在他身上同时又有某种科里卓和拉斐尔的东西。"①

温琴佐·贝里尼(1810—1835年)的旋律曾博得了许多伟大作曲家的赞赏。格林卡、肖邦、瓦格纳、柴科夫斯基都感到了它的令人陶醉的力量。格林卡听贝里尼的歌剧《梦游者》时，不禁流下泪来；柴科夫斯基说，它是一部"令人感到亲切的、旋律充满着柔情蜜意的歌剧。"柴科夫斯基写道："我对贝里尼始终怀着极大的好感，他那优美而经常透出伤怨的旋律，在我孩童时就曾使我激动得哭泣起来"(1882年3月7——19日)。②

贝里尼的旋律确实是他创作中最主要和最有价值的东西，他的旋律舒展而自然地起伏，具有纯朴得令人神往的优美的线条。人们不可能不为这些旋律中的真挚的感情和优美多姿的坎蒂列那所打动。贝里尼的坎蒂列那，真切地传达出了人的一切细腻的感情。在音调上，贝里尼的旋律结构相当接近意大利的民歌，所以"意大利复兴运动"时期所提倡的"真实的、与人民的心灵相契的"艺术之美学理想，在这里从音乐上得到了体现。同时代人在贝里尼的音乐和莱奥帕尔迪描写普通人民疾苦的哀歌之间，找到了许多共同之点。可是，我总认为，贝里尼的幽雅动人的抒情曲，与其说切近莱奥帕尔迪的伤感情调，不如说更切近曼佐尼的《订婚的男女》中的某些沁人心肺的篇章。我要提醒一下，威尔第感到贝里尼和曼佐尼作品中最可贵的东西，是这些作品的"真实性"。

贝里尼既没有罗西尼的那种编剧才能，其作品也不如多尼采

① 艾斯库第埃：《我的回忆》。

② 柴科夫斯基：《与梅克夫人的通信集》。

蒂作品所具有的那种剧场效果。正如一个英国钢琴家和音乐家丹莱脱所指出的，在他的歌剧中简单的剧情表现着情节中抒情的各方面；意义枯索的宣叙调场面引出抒情的高涨——坎蒂列那的表演。"在这里，——丹莱脱说，——作曲家知道应该怎样写才能发挥那些大演唱家的独特才能和技巧，而他的音乐就是为他们而写的。"① 不过，不应拿这个对贝里尼剧作的笼统评语来概括他的全部创作。贝里尼在蓬勃的"意大利复兴运动"的社会政治热情的感召下，写了一部面向生活的英雄歌剧《诺尔玛》(1831年)，这部作品远远越过了多愁善感的抒情范围。它那高昂激越的节奏、富于表现力的乐队曲和充满戏剧性的场面，都揭示出英年早逝的贝里尼的创作的新境界。

加艾塔诺·多尼采蒂(1797—1847年)是马尔的学生，他的才华按性质来说更接近于罗西尼。他写歌剧之轻松愉快，甚至超过了罗西尼。多尼采蒂一共写了65部歌剧，他时常是一年写几部。他创造了许多优秀的喜歌剧(如《爱的甘醇》，1832年；《唐·帕斯夸勒》，1843年)，他也用感伤主义方法写过喜剧(《夏莫尼的琳达》，1842年)，并用浪漫主义精神写过音乐话剧(根据雨果散文剧改编的《路克雷齐亚·波契亚》，1831；根据瓦尔特·司各脱长篇小说改编的《拉莫摩尔的露契亚》，1835年)。

艾斯邱杰谈到多尼采蒂时说："真是一个不寻常的人物！他又是演员，又是雅士，又是旅行家，又是教授，又是即兴作者——歌颂女性、英雄、战斗和爱情的音乐界的阿里奥斯托② 型的人物。"③

① 摘自胡塞著：《威尔第》。

② 阿里奥斯托系文艺复兴时期后期意大利的著名诗人。他的传奇体叙事诗《疯狂的奥尔兰多》(1516年)，内容情节复杂，故事结构巧妙，歌颂了爱情、友谊以及忠实、勇敢和牺牲精神。——译注

③ 艾斯库第埃：《我的回忆》。

多尼采蒂和罗西尼几乎同时走上歌剧作曲家的道路，只是多尼采蒂的声望得到普遍承认，他的歌剧在三十——四十年代欧洲各国的首都演出，是在贝里尼死后。在这以前，贝里尼的更有魅力的和独具风格的才华压倒了他。在和贝里尼的竞赛中，多尼采蒂不得不更严格地对待自己的创作，从而写出了优秀的歌剧。

在多尼采蒂的歌剧中，丰富的旋律和鲜明的戏剧性是结合着的。他的旋律有着别具一格的三度音和六度音，有着简朴、妩媚的和声(瓦格纳将多尼采蒂的乐队称作是“一架大吉他”)，十分接近意大利平常流传的曲调。歌剧《露契亚》中的一首六重唱就是最好的例子。这首歌曲经过李斯特将它改编为著名的钢琴曲，至今有时还在音乐节目中出现。

多尼采蒂天生就有光辉的戏剧才能，他精通富于剧场效果的歌剧艺术。多尼采蒂的喜歌剧纵然尚未达到罗西尼的歌剧《塞维利亚的理发师》的高度，然而他却创造了许多这类体裁的优秀作品。多尼采蒂用浪漫主义手法写成的音乐话剧，有强烈的对比，有从抒情突然转入戏剧冲突的出人不意的转折，因而同样受到了同时代人的热烈欢迎。

阿萨菲耶夫写道：“贝里尼和多尼采蒂的形式自由而感情直接的艺术，既感人而又使人诧异。这种完美的艺术，以其抒情曲的强烈感染力，对他们的同时代作曲家和以后的作曲家都产生了巨大影响。瓦格纳和格林卡——两个大相径庭的人——曾在旋律结构方面都受到贝里尼的影响。马尔和多尼采蒂音乐中那感官上的浪漫主义的对比手法，在梅耶贝尔和威尔第的作品里都有所反映。贝里尼的柔婉的旋律，也曾感动了柴科夫斯基。”①

① 聂夫：《西洋音乐史》，阿萨菲耶夫重订，莫斯科1938年版。

在歌剧方面有所创新的意大利作曲家中间，还有萨维里奥·梅尔卡丹特(1795—1870年)。他的优秀歌剧(《宣誓》,1837年;《贞女》,(1840年)在三十年代末问世。梅尔卡丹特的作品在旋律方面既没有贝里尼的那种妩媚，在戏剧性方面也没有多尼采蒂的那种气质。但是,梅尔卡丹特歌剧中的剧作手法却更为严肃;特别是出现了结构新颖而发展自如的场面，这些场面很注意富于旋律性的宣叙调，它常发展为重唱曲、咏叹调和合唱曲。歌剧《贞女》中旋律性强的宣叙调，与全剧取得了自如、有机的联系，甚至不逊于贝里尼的《诺尔玛》。

学识渊博的作曲家梅尔卡丹特，在自己的歌剧中甚至能估计到乐队的舞台表现能力。他掌握了有力的对比手法，虽然有时也不免对于夸张的音响过于偏爱。

年青的威尔第仔细地研究了梅尔卡丹特[①]的乐谱，汲取了不少对自己有益的东西。当然他也不免受到多尼采蒂的影响，如在舞台表现力和浪漫主义的有效的夸张对比手法方面。这里还需要提醒读者，威尔第并不只限于熟习现代歌剧。在他师承拉威尼亚期间，他还潜心研究过意大利的古代音乐;他对莫扎特的乐谱也下过工夫，对海顿、舒柏特和贝多芬的作品都十分熟悉;贝多芬的作品对威尔第的音乐起了十分良好的作用。但是，他最亲近的主要导师是罗西尼和贝里尼。

威尔第十分崇拜这位民族的天才罗西尼。威尔第向他学习了谱写重唱曲的对比手法。从罗西尼那里威尔第还汲取了以紧凑有力的高潮结束全剧的技巧，并且在自己的歌剧中创造性地发展了

---

① 梅尔卡丹特曾培养了数代意大利作曲家，他从1840年到逝世的时候，一直担任那坡里音乐学院院长。

自己伟大前辈的这种戏剧成果。罗西尼的歌剧《威廉·退尔》中的序曲，是威尔第最喜爱的作品之一，这部歌剧为年青的作曲家开辟了一条怎样在歌剧中戏剧性地使用乐队的道路。罗西尼早期的英雄歌剧对威尔第有强大影响，而罗西尼的《塞维利亚的理发师》，威尔第一生都将它看作是一部不可超越的典范性的喜歌剧。威尔第在晚年给一位有才华的法国音乐作家朋友卡米尔·贝列格的信中写道："我相信，《塞维利亚的理发师》是一部世界上最优秀的喜歌剧，因为它有丰富新颖的旋律思想、有喜剧感、有朗诵般的真实。我诚然分享您对《威廉·退尔》的喜悦，但是在他其余的歌剧中还能找到多少美妙的和鼓舞人的地方啊！"(1898年5月2日)

威尔第对贝里尼的音乐是十分喜爱的。他特别珍视贝里尼作品中感情的真实性和旋律的独创性。威尔第给那坡里音乐学院的一位资料员朋友弗罗利莫的信中写道："即使贝里尼没有他同时代人的某些光辉的属性，他却有更多为我们每个人所珍贵的个性和他的特性。"① (1869年7月3日) 又说："当然贝里尼的作品在管弦乐法及和声方面是欠缺的，但是属于他个人所特有的忧伤的感情却很丰富。甚而在那些最不流行的歌剧中，如《外国女人》和《海盗》中，也有着似流水倾泻般的旋律，它写得这样清扬婉转，好像前无古人。像波里昂和诺尔玛二重唱这样的朗诵，又是多么真实和有力呀。在歌剧《诺尔玛》的小序曲中，思想是多么高尚……。可能管弦乐配器也不好，但是在他以前谁也未写出过如此鼓舞人心的作品。"

贝里尼对威尔第的影响，更多地表现在威尔第的旋律语言中。没有贝里尼的《梦游者》，就不可能出现威尔第的《茶花女》。

① 摘自沃克尔的论文：《梅卡尔丹特和威尔第》，收集在《音乐与书信》一书中。

从贝里尼那里他还继承了那凭借感情和发展着的旋律，自如而合度地运动所获得的特别宽广的旋律起伏，而这是威尔第的旋律风格中最可贵的特点之一。

年青的威尔第应该感激他那些卓越的前辈，他们给意大利歌剧带来了新的生活气息，使歌剧的语言接近民间音乐的语言，使歌剧的风格日趋丰富。但是，罗西尼也罢，贝里尼也罢，多尼采蒂也罢，都未给自己提出要使歌剧具有戏剧的完整性这一目标。他们一直根据那些公式化的歌剧剧本进行写作，在他们面前没有出现创造音乐戏剧的问题。所以，年青的音乐家威尔第面临了一个严重而艰巨的任务，即亲自去开辟那尚未开拓的道路。

五、《纳布科》。《伦巴第人》

威尔第在他的歌剧《一日为王》遭到惨败后，回到了布塞托。他在巴列齐安静的家里希望能找到心灵上的平静。但是，他没能做到这一点；他无法迫使自己回到创作中去。不久，威尔第又返回米兰，请求莫列里解除他们之间的合同。无论聪明的剧院经理企图怎样说服他继续工作，也都是枉然。威尔第丝毫无动于衷。“我在米兰的La corsia de Servi附近住下来。我丧失了全部勇气，并且再也不想音乐了。”(《自传笔记》)威尔第过着一种无所事事的生活；他既不看书，甚至也不读报。费·索莱拉的新剧本帮助他摆脱了这种对创作的漠然态度。

关于费米斯托克·索莱拉，这里有必要简单介绍一下。他是一个年青有为的诗人，在国内享有声望。索莱拉的第一部诗集《Miei primi canti》(《我的早期诗歌》)于1837年问世；他的诗歌是在曼佐尼的颂歌的影响下写成的，发表后获得了巨大的成功。索莱拉除从事文学活动外，还进行过音乐创作方面的尝试，为自己的歌词谱过曲。拉·斯卡拉剧院演出《圣波尼费丘的奥贝托伯爵》之后，随即上演了他的大合唱曲《旋律》，而一年以后，又上演了他根据自己的剧本写成的歌剧。

可是，后来这位大有希望的年轻诗人的命运却是十分悲哀

的。他热衷于冒险，“酷爱东跑西颠”，癫狂似地萍踪浪迹于地球的各个角落。他最初在西班牙任官吏，以后在埃及作警察局长，最后又在巴黎当古董商；他死的时候一贫如洗。

威尔第和索莱拉的合作是富有成果的。对戏剧的共同爱好和对文学的相同趣味，把他们联系在一起了。而且，索莱拉是烧炭党党员的儿子，他的父亲曾和诗人西维奥·彼利柯一起参加过1821年米兰的起义，并且被奥地利当局监禁在史比尔帕克。年青时代的索莱拉，像威尔第一样，被解放思想所激动，这在他们共同的创作中也反映了出来。

现在让我们回过头来再谈威尔第的回忆录：“有一天晚上，我从克利斯托佛利斯画廊走出来，面遇莫列里，他正到剧院去。天空中飘着鹅毛大雪。莫列里挽着我的手臂，要我陪他走到斯卡拉剧院。一路上我们随便闲聊起来，他说他由于一部必须上演的新歌剧遇到了困难。他委托尼可莱写一部歌剧，但是尼可莱不满意歌剧剧本。莫列里大声嚷起来：‘你想想看，索莱拉的剧本简直是好极了！……非常之出色！……绝对不同凡响！……紧张、热烈、宏伟，剧情曲折，诗句隽美！……可是尼可莱这个傻瓜，却不懂这一些，还说歌词不行。’”

威尔第劝这位剧院经理把罗西的剧本《流亡者》找来给尼可莱。莫列里赞同了。《流亡者》这剧本是威尔第当时还来不及采用的一个剧本。

“我们谈着谈着就到了剧院。莫列里把巴西叫了来。巴西是诗人，舞台监督，导演，图书资料管理员，此外还身兼数职。莫列里请他从档案中将《流亡者》的手稿立即找出来。其时莫列里自己却取出另一部手稿递给我，说：‘这就是索莱拉的剧本！你考虑一下，怎样运用这个奇妙的材料。拿去吧，读一读。’”虽然威尔第坚

决不想读剧本，但是莫列里却执意要他把索莱拉的手稿《纳布霍多诺索》①带走："读一下吧，读完了，也可以还给我！"

威尔第还记得，"那是一个按照当时的风尚，用大字写成的厚册子。""在回家的路上，我又感到了一阵不安的烦恼；一种深刻的悲哀和痛苦压在我的胸口上。我走进自己的房间，将手稿扔在桌子上，木然不动地站在它的面前。手稿落在桌上时撒开了，一个诗句映入我的眼帘："Va, pensiero, sull' ali doarte"（飞吧，我的思想，乘着金色的翅膀。）②我继续读下去，我被诗句深深地打动了。诗句里弥漫着圣经的气氛，而我一向是爱读圣经的。我读了一段又一段。但是我执着于不再作曲，我把本子合上了，就躺下睡觉。可是总不行……《纳布科》③在我的脑海中翻腾着……我睡不着，起来又把诗剧读了一遍、二遍、三遍，以致到了清晨我已能把索莱拉的剧本从头到尾背诵出来。

尽管如此，我也不打算改变已经作出的决定，于是就在那一天，我到剧院去把手稿还给了莫列里。

——嗯？——他说——很好吧！

——很好！

——那你就用它作曲吧。

——不，我什么也不想干。

——你一定得用这个本子谱曲，我告诉你，一定得写。

说完话，他就拿起剧本往我大衣口袋里一塞，抓住我的两个肩膀，不但把我推出了他的办公室，而且对着我的脸砰的一声把门关上，还上了锁。怎样办？我口袋里装着《纳布科》回家了。今天

---

① 剧本的情节取自圣经；纳布霍多诺索是巴比伦的征服者和帝王的名字。

② 这是在巴比伦河上被俘而被带走当奴隶的犹太人的怨诉（第三幕）。

③ 纳布霍多诺索这一名字用意大利话念不顺口，因而简称为纳布科。

谱这一段，明天谱另一段，今天写一个音符，明天写一个乐句……这样，一部歌剧竟渐渐写成了。”

1841年秋天，莫列里收到了这部已经完成的歌剧。威尔第坚持要把《纳布科》列入当年的剧目中。剧院在那个演出季里邀请了最优秀的演员，其中有朱塞品娜·斯特丽波妮和男低音朗孔尼；威尔第对他们的表演寄予极大的希望。但是，在这个季节的演出节目里，剧院经理已经挑定了三个著名作曲家的新歌剧；排上第四个歌剧，而且是一个没有名望的年青作者的作品，他认为这是冒险的。他说：“最好等到春天再排《纳布科》”。对于威尔第的一切请求，莫列里都未作肯定的答复。定期海报中没有《纳布科》。

“我当时很年轻，血气方刚。我给莫列里写了一封语气十分粗鲁的信，信中我发泄了全部的愤怒；可是信一旦寄出，我就十分失悔写了这封信……莫列里把我叫了去，很不客气地说：‘难道能这样给朋友写信吗？不过……你是对的，我们要上演你的《纳布科》’”。

可是，莫列里决定在那个演出季节里上演《纳布科》之后，又告诉威尔第，说只能用旧服装演出他的歌剧，因为同时排三个新歌剧，已耗费了他的很大一笔钱。威尔第接受了全部条件。

排练开始了。威尔第的创作思想继续在活动。最具代表性的是，他力求使歌剧具有更丰富的戏剧性。威尔第听了排练后，认为他所写的爱情二重唱“冲淡了动作，并且缺乏整个情节所特有的圣经的庄严气氛。”于是威尔第用查哈利雅预言巴比伦陷落这场更富有戏剧性的戏来代替它。威尔第又担心懒散贪闲的索莱拉会耽误他的工作，于是立即采取了断然措施。“我知道，等索莱拉能动笔写一两行诗，就得很多天。我锁上门，将钥匙放好在口袋里，半认真半玩笑地对索莱拉说：‘假使你不把预言那场戏写出来，就

别想出去。这里是一本圣经，你可以从里面找到台词。不过，就是要把它们写成诗。”索莱拉是个性情急躁的人，他把事情当真起来，眼睛里射出了愤怒之光；我刹那间感到很不自在，因为他简直是个庞然大物，要想对付我这样一个虚弱书生，是根本不费吹灰之力的。可是，他又突然安静地坐下来……一刻钟以后，预言这场戏就写好了。”

歌剧的成功，在排练时已经明朗化了。舞台工作人员、舞台设计师、司机们，都聚集在一起，贪婪地倾听音乐。他们说：“这多么新颖啊！”事情进行得真快，二月底才开始排练的，过了十二天，经过第一次钢琴排练后，于1842年3月9日就举行《纳布科》的首次演出了。这次演出所博得的热烈欢呼，是拉·斯卡拉剧院很久以来没有过的。优秀的歌剧演员斯特丽波妮、别林察吉、朗孔尼、米拉利亚及杰利维斯都参加了《纳布科》的演出，他们的出色表演也有力地促进了歌剧的成功。在第一幕终接近场的密接和应时，听众不约而同地全体起立，竟把威尔第吓了一跳。激动的作曲家最初不相信自己的耳朵，误以为听众席上发出的喧哗是对他的嘲笑。

“我从事表演职业实际上是从这部歌剧开始的！——威尔第说——虽然跟许多困难作过斗争，《纳布科》却无疑是在吉星高照之下诞生的。因为一切看来足以损害它的事物，到头来都变得对它有利。我写过一封怒气冲冲的信给莫列里，而这位剧院经理很可以对年青的作曲家根本不买帐。可是事情却完全相反。那些经过修补和改制的旧服装也显得非常华丽。旧布景经过舞台设计师别拉尼稍事修改后，给人留下了很深的印象。在圣殿里的第一场戏特别引起了轰动，观众的鼓掌持续十分钟之久。在彩排时，谁都还不知道管乐队在剧中应该在何时何处出现。指挥杜司慌乱到了

极点。我甚至给他打了引子的节拍。而在首次演出中，舞台上出现的音乐，准确到了极点，渐强时，引起了观众雷鸣般的掌声。不过，我们没有永远依赖吉星的护佑；以后的经验告诉我，我们有句谚语是很正确的：'有指望固然好，但不指望更好。'（'Fidarsi è bene, ma non fidarsi è meglio'。俄罗斯有句相近的俗语：'你可以指望上帝，可是自己也别大意。'）"威尔第既风趣又严肃地以这句谚语来结束他的《自传笔记》(1879年由他口述，朱利奥·里科尔第笔录)，这句谚语完全能代表他那积极、刚强的风貌。威尔第这些简短的回忆，包括他在米兰初次指挥演出到上演《纳布科》这一时期的生涯，对我们来说至为宝贵，乃是因为这不仅是威尔第唯一值得记忆的经验。回忆录中叙述的语气十分激动，反映当时情况的一些细节威尔第多年来仍然记忆犹新，而作曲家创作上的转折和复活正是在这些情况中发生的。这一切都向我们说明，作曲家是将《纳布科》当作自己创作道路上意义深远的一个阶段来看待的。

多尼采蒂曾出席《纳布科》的首次演出。据一些同时代的人说，第二天他神情恍惚，沉默寡言，只是不时地重复说："这很好，很好！"①

《纳布科》的辉煌成就，使威尔第和意大利人民最喜爱的作曲家齐名。不仅如此，《纳布科》的演出也是对威尔第——民族解放运动的积极参加者——的一次战斗的洗礼。

歌剧剧本《纳布科》基本上是取材于圣经中所载关于一个被奴役的民族的苦难的故事，在这里威尔第感到它正是叙述了被奴役的意大利的苦难。威尔第还擅长用那些能激励同胞们的思想和感情，贯彻于歌剧的始终。所以，《纳布科》尽管是取材于圣经中的情

① 波金：《朱塞佩·威尔第传》。

节，意大利人却完全把它当作现代作品。初次看《纳布科》的观众，在犹太人被带走当奴隶时所唱的哀痛的合唱曲中，听到了意大利人民在异族统治下的呻吟。他们将查哈利雅对巴比伦陷落的预言，看作是意大利摆脱奥地利的压迫而获得解放的朕兆。这两段乐曲是威尔第歌剧中最优秀的部分，每次演出都激起观众的热烈情绪。

在威尔第前辈的作品中也能找到对解放运动的响应。大家都知道，十九世纪前期年青的罗西尼的英雄歌剧就曾号召过人们参加反对奴役者的斗争。但是，当烧炭党的秘密组织被粉碎，革命运动被镇压后，上演罗西尼歌剧的那坡里歌剧团也被解散了。罗西尼则早已离开祖国，沉默了；自巴黎舞台上演《威廉·退尔》以后，时间已经过去了十二年。贝里尼早在三十年代已去世。自从三十年代初期在拉·斯卡拉剧院的舞台上出现了他的英雄歌剧《诺尔玛》以后，米兰人数年来尚未如此热烈地欢迎过任何一个上演的歌剧，像欢迎《纳布科》这样。在这部歌剧中他们听到了某种新颖的东西，虽然威尔第在相当大的程度上是沿着前人所指出的道路前进的。

索莱拉的歌剧剧本并未摆脱当时意大利歌剧中常见的许多程式，往往是十分幼稚，剧情也不合理。他采用的圣经中的故事，有相当曲折的情节。纳布霍多诺索有两个女儿——费涅娜和阿比加依拉，同时热恋着信奉犹太教的伊兹玛依尔，这两个情敌的斗争，和阴险狡诈的阿比加依拉一心想篡夺父王的帝位这个情节交织在一起。剧中女主人公的许多行为，其中包括费涅娜请求父王相信她的恋人和阿比加依拉的自杀，都没有通过行动表现出来，而是讲出来的。纳布霍多诺索在剧本开始时对犹太人进行了袭击，可是最后又突然对自己的残酷行为感到后悔；他的行为是缺乏足够的根据的。不过，无论怎样，剧本写得很动人，而且出自

天才的手笔，总的说来，它的真正的戏剧性和极大的真诚，是很吸引人的。情节的重心并不在于错综复杂的剧情。《纳布科》的基本登场人物是人民，并且在《纳布科》的音乐中，合唱曲具有重大的意义。这些合唱曲没有离开剧情，而意大利的歌剧却往往不能做到这一点，威尔第的第一部歌剧《圣波尼费丘的奥贝托伯爵》也未能如此，那里的合唱曲是作为事件的注解出现的。《纳布科》中雄壮的合唱曲却和歌剧的戏剧内容有机地溶合着。例如，第一幕的结构，作为前奏的庄严崇高的合唱曲和围攻城市的惊慌失措的情况，形成了鲜明的对照，真是好极了。

《纳布科》的合唱曲朴素严整，是意大利歌剧中不常见的。诚然，前面已经谈到过，罗西尼也写过接近于亨德尔清唱剧体裁的英雄乐曲，气势十分宏伟；而且人们感觉到《纳布科》和罗西尼的歌剧《摩西》之间有继承关系；特别是《摩西》中最著名的"祈祷"一节，常被称作是《纳布科》的合唱曲的直接先驱。但是威尔第所不同于罗西尼亚者，是没有让他的庄严、朴素的旋律穿上炫惑技巧的外衣。

在《纳布科》的音乐语言中，也可以找到许多和贝里尼的旋律结构相同的地方，尤其是在他们的独唱曲中（虽然《纳布科》的旋律肯定要比贝里尼的旋律贫乏些）；但是在贝里尼的歌剧中，缺乏戏剧完整性、明确性和振奋人心的构思，而这一切年青的威尔第却都能够达到。

歌剧《纳布科》中最优秀的乐曲之一，是犹太人被带走做奴隶时唱的合唱曲（第三幕）。①
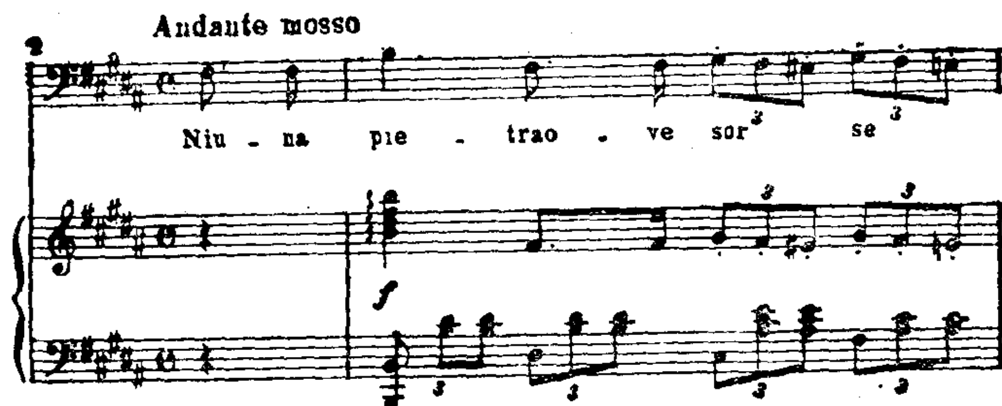
这首合唱曲的旋律按其形式来说非常接近贝里尼的旋律；其叙述的性质也相近，多声部的齐唱伴随着柔婉的和声，像蒙上了

① 歌词译文："飞吧，我的思想，乘上你那金色的翅膀，飞向遥远的山岗。"
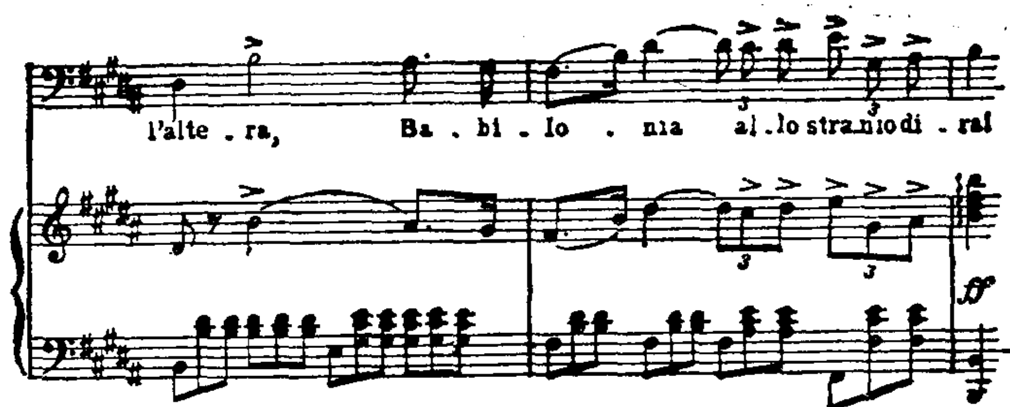
一层薄纱。但这首合唱曲的发展是紧凑有力的，它从pp逐渐升高到强有力的ff，然后又回到最初的音响，令人感到其中有某种新颖的东西；这显示出年青的作曲家在戏剧方面有极大的禀赋。

《纳布科》的独唱曲中独创性较少，然而在登场人物声部的见解上也有许多新颖之处。根据威尔第创作的英国研究者多纳尔特·哈塞依的有趣考察，认为戏剧家威尔第在《纳布科》中，的创作个性，也表现在他对各个声部的新理解上。在《纳布科》中不是按照意大利歌剧的传统，由女中音声部扮演情妇(seconda donna)的角色，而是由女中音担任野心勃勃的、刚强的阿比加依拉。纳布霍多诺索的女儿这一角色打开了威尔第笔下的主人公形象的画廊，她们的行动与其说是受爱情的驱使，不如说是出于憎恨、虚荣、报复、和忌妒(麦克白夫人，《游吟诗人》中的阿苏切娜，《唐·卡洛斯》中的爱波丽，《阿依达》中的安娜丽丝)。阿比加依拉的旋律倾向性强烈，旋律线大胆，热情横溢。

在查哈利雅隆重的祭祀旋律里，也能看出威尔第新型的男低音部，已经越出意大利歌剧传统声乐曲的范围(如后来歌剧中的西蒙·勃卡尼格拉，《唐·卡洛斯》中的费利普二世，《阿依达》中的蓝费斯)。他的祈祷(第二幕)严肃而崇高，而他的预言(第三幕)①的旋律却纯朴而有力，这可以在业已奋起抗争的意大利的革命歌曲中听到：



① 查哈利雅预言巴比伦的失败，以此支持勇敢的被带走当奴隶的人们。



威尔第的早期作品《纳布科》也有重大的缺点。那就是宣叙调贫乏单薄；管弦乐太沉重，充满了铜管乐的音响；进行曲的节奏太多；虽然这使音乐具有昂扬之感，但同时又使音乐显得有些粗俗简陋。《纳布科》的作者威尔第就技巧和创作上的成熟程度来说，要比他著名的前辈逊色得多，然而他们却没有威尔第在歌剧中的那种激情和戏剧才能。威尔第是一个来自平民的艺术家，他的歌剧表述了人民的疾苦和渴望。

《纳布科》——是当时意大利歌剧中的新现象。从艺术构思的完整性及其力量来说，从音乐语言的活力和纯朴来说，《纳布科》即使在威尔第四十年代所写的许多歌剧中，也是首屈一指的。

《纳布科》首次演出十一个月以后，于1843年2月11日，仍在拉·斯卡拉剧院的舞台上，又演出了威尔第的另一部歌剧《十字军东征中的伦巴第人》①。

剧本《伦巴第人》是由索莱拉根据"复兴运动时期"的著名作家、马志尼最亲近的朋友之一托玛左·格罗西的长诗改编而成的。格罗西的长诗《吉赛尔达》基本上是取材于塔索的作品《解放了的耶路撒冷》中的一个段落。索莱拉为那骑士般的浪漫情节所吸

① 以后《伦巴第人》经过某些修改，在巴黎演出时改名为《耶路撒冷》；修改后的首次演出是在1847年11月26日。

引，创作了一部当时十分典型的浪漫主义歌剧剧本，因此带着许多当时普遍存在的缺点。情节固然错综复杂，戏剧情境固然很吸引人，但是它不足以令人相信，并且在剧本中它也未能得到足够的发展。不过，尽管索莱拉的剧本有着浪漫主义的一切局限，它和威尔第的音乐一样，却都有着格罗西长诗所包含的爱国主义思想——对古老的伦巴第人的英勇战斗精神的颂扬。

在歌剧《伦巴第人》中，有两条平行发展的情节线，按实质来说，它们彼此并无联系。巴加诺的情敌原来是他的兄弟阿尔维诺，后者幸运地和他们两人共同热恋着的姑娘结婚了，因此巴加诺想向他报复；但是他没有杀死兄弟，却误杀了年迈的父亲。巴加诺受到良心的谴责，为了赎罪隐居草庵，成了隐士，最终他参加了十字军，英勇地阵亡了。

另一条情节线是叙述吉赛尔达和奥龙特的爱情。吉赛尔达是为伊斯兰教徒所俘的十字军骑士阿尔维诺的女儿，奥龙特则是封建暴君的儿子，他爱上这个美丽的女俘虏以后，为了她而参加了十字军的行列，并且战死疆场。
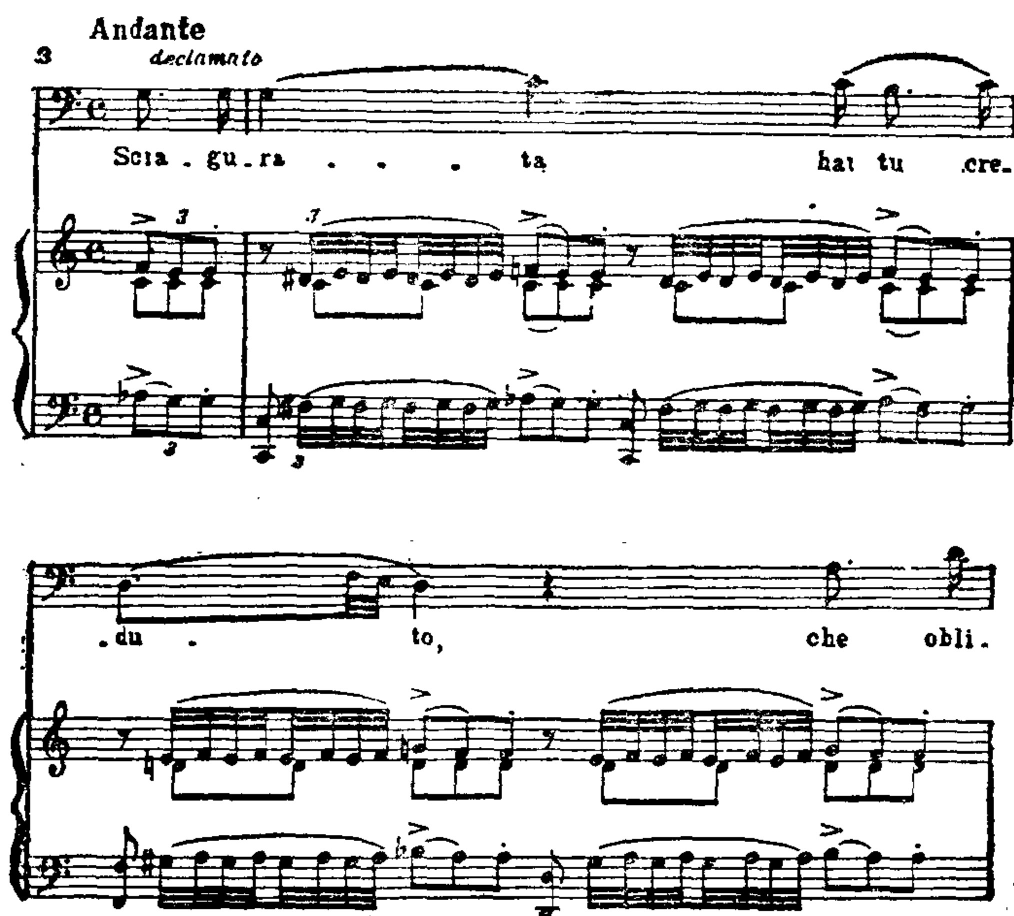
剧情的过份复杂性也在音乐中表现出来。《伦巴第人》在音乐的完整性方面不及《纳布科》，虽然有几场戏的效果和强烈的对比手法胜过了《纳布科》。

《伦巴第人》中的音乐比《纳布科》更多样化了；这里有十字军的充满爱国热忱的合唱曲和吉赛尔达与奥龙特的表达崇高爱情的抒情曲；有刻划谋杀者巴加诺和隐士巴加诺这一形象的富于表现力的音乐。
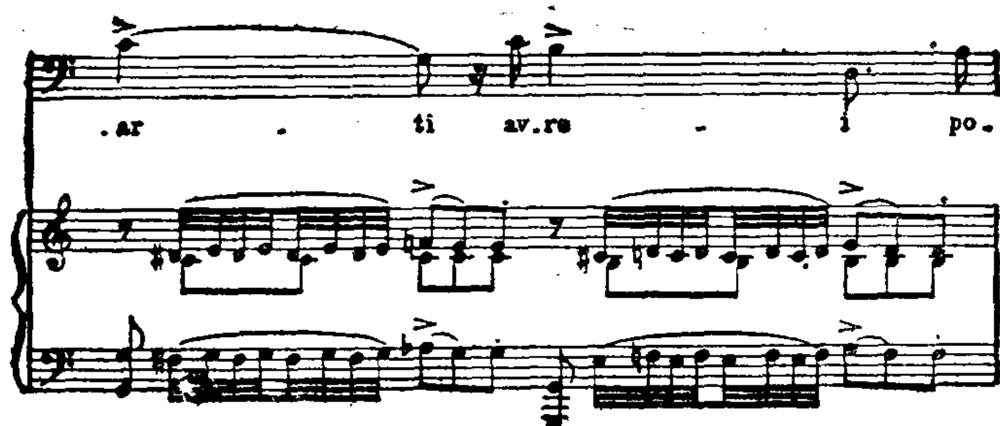
凡是剧本向作曲家提供了更多想像余地的段落，威尔第的音乐就更鲜明。因此第一幕很突出，尤其是它的结束曲。

桑特——阿姆伯罗左广场上节日的管乐曲以及与它有关的包

括在歌剧情节中的像民歌般简单的合唱(小序曲)旋律，加深了以下几场戏中激动而沉闷的色调；在那几场戏里，有着一些对比十分鲜明的段落，如僧侣们大无畏的众赞歌之与巴加诺复仇的咏叹调，阴谋者阴沉的合唱曲之与罗西尼极为赞赏的吉赛尔达的祈祷。如果说在吉赛尔达的祈祷中可以感觉到那些贯串在威尔第整个创作中的诗歌般纯洁的女性形象正在萌芽，而在黛丝苔蒙娜临终前的祈祷中这种形象都达到了高度的完善；那末在巴加诺那具有特殊的固定节奏的复仇咏叹调(第一幕)①里却也同样不难看到黎哥莱脱的愤怒的独白式咏叹调的遥远先驱：



① “不幸的姑娘！你竟相信我会忘记掉你”。



歌剧中最优秀的段落，是吉赛尔达与奥龙特的爱情二重唱和第三幕中富有戏剧性的三重唱，其中隐士平静的语调将吉赛尔达倾诉的热情调子和奥龙特临终前若断若续的乐句烘托得更加显明了。

但是，在威尔第这部歌剧中，没有一处能像最后那首作为解放者的十字军的合唱曲那样引起同时代人的欢呼了：

Cantabile con espressione

Хор

O si . gno . re dal' tet . to na . ti . o ci chia.

Орк.

ma sti con san . ta pro . mes . . sa

这首合唱曲中的进行曲节奏和振奋人心的旋律，十分接近民族解放运动年代里的许多意大利民间革命歌曲。在四十年代的威尔第的歌剧中，也有不少类似这样的合唱曲。

《伦巴第人》的乐谱中铜管乐过多，使乐队曲很沉重，在这方面也不亚于《纳布科》。威尔第在采用进行曲节奏时缺乏分寸。甚至在吉赛尔达幻觉中出现的天使所唱的合唱曲（第四幕）都是进行曲的味道。

《伦巴第人》的上演遇到了许多困难。奥地利警察局忘不了歌剧《纳布科》的成功所具有的政治色彩，因此检查机关特别注意威尔第的新歌剧。不难理解，歌剧剧本《伦巴第人》势必会引起奥地利当局的注意，因为格罗西的长诗在民间流传得很广。

检查员声称，他们认为在舞台上表现朝圣的行列和祈祷，是不可容忍的，是对教堂的侮辱。然而威尔第拒绝作任何修改。机灵的莫列里施展了他全部的外交手腕，经过长久的奔波，终于达到了准许上演这部歌剧的目的，条件是对祈祷曲的歌词“圣玛利亚”加以修改。这场与检查机关的冲突传扬遐迩，因而在群众中引起了对歌剧的特殊同情和兴趣。在首演的那一天，米兰人自三点钟起就壅塞了剧院的大门。

歌剧《伦巴第人》获得了巨大的成功。诚然，有些批评家也指责威尔第以粗暴的态度对待歌剧演员的嗓音，认为威尔第写的音乐与bel canto演唱法格格不入。但是演员却持另一种意见。扮演吉赛尔达的著名演员弗莱左林妮在研究自己的角色时，就表现出真正的热情，在排练时就向威尔第预言这部歌剧将取得极大的成功。

意大利听众因为威尔第的音乐热情洋溢、情感真挚以及与现实有着紧密的联系，而极愿意原谅他音乐中的略嫌粗糙之处和吵

闹的配器。"在意大利当时的环境中，观众习惯于领会那种'招贴画'式的艺术，因此昂扬的情绪、激情和令人惊愕的由善斗恶、由美斗丑的转折，是会使他们感到震惊的。作者为了适应群众的接受能力，就必然会忽略对细节的注意，写得不够细腻。这样的作品虽然是粗糙的，但却不失为一部具有强烈效果的艺术作品。"①

歌剧《伦巴第人》和歌剧《纳布科》一样，唤醒了意大利人的爱国感情。十字军的合唱曲对他们来说有如战斗的号角，号召人们为祖国的自由而战。在《伦巴第人》首次上演的十年以后，诗人朱斯季的一篇著名小说谈到了这首合唱曲的流行情况。诗人描写了一个虚构的场面：在米兰"桑特·阿姆伯罗"地区的一个小教堂里，人们聚集在一起唱着他们最喜爱的歌剧《伦巴第人》中的一首合唱曲，而教堂里在座的奥地利士兵企图用奥地利国歌的音响压倒人民的歌声。这时诗人心中的憎恨和愤懑突然转变为对这些士兵的怜悯，因为他看到他们不过是奥地利奴役者手中的盲目工具；他们离开了自己的妻子儿女，从波希米亚和克罗地亚来到意大利过冬；可是奥地利压迫者却想利用他们这些被奴役者的双手在这里将意大利人民变成奴隶。

歌剧《伦巴第人》的演出是一个巨大的政治事件。这部歌剧在意大利所有的舞台上演出，并且使威尔第的名字和意大利的革命解放运动联系得更为紧密了。在威尔第以后的一系列歌剧中，也表现出他不愧是一个揭露专制和暴虐行为的爱国者和艺术家。贝尔扎写道："威尔第歌剧的情节只是看起来似乎令人眼花缭乱，实际上这位'意大利革命音乐大师'作品中的思想倾向是合乎规律

① 玛加济涅：《威尔第音乐戏剧结构原则的演化》(学位论文手稿本)。

的，也是不容争辩的。在《纳布科》中忿怒地回响着的'巴比伦俘虏'的主题，亦即受压迫的民族在异族统治下呻吟的主题；在《伦巴第人》中，人们听到了为解放神圣的土地，亦即为解放祖国的土地而斗争的号召；在《阿蒂拉》和《麦克白》里面，描写了暴虐者、好战者和窃取政权者的形象。"①

威尔第歌剧中的合唱曲和卡巴列塔，一旦变成革命歌曲后，歌声就响彻全国。这一点不仅证明威尔第歌剧创作的社会意义，并且也证明他的音乐与意大利民歌艺术具有根深蒂固的联系。在上演威尔第的歌剧时，群众不止一次自发地掀起了政治示威。有一次在威尼斯凤凰剧院上演歌剧《阿蒂拉》，剧中一位罗马统帅阿艾齐亚唱了这样一句歌词："你尽管把世界拿去，只是把意大利留下给我"，引起了听众狂热的欢呼："还我意大利，还我意大利！"

① 伊戈尔·贝尔扎：《歌剧与现代性》。

六、从《厄尔南尼》到《阿蒂拉》

四十年代在威尔第的一生中是紧张劳动和顽强探索的时期。从这时起，作曲家的传记就与他的创作历史分不开了。威尔第把全部精力和全部时间都献给工作。他生活中的外部事件基本上归结为上演一部又一部的歌剧，他的同胞们永远焦急地期待着他的歌剧的上演。每年都要出现一部新歌剧，有时是两部。在这些作品里，像过去一样，威尔第保持着与意大利歌剧传统的联系；但是新的特征在其中表现得更加明确了。

威尔第极力以巨大的思想内容充实歌剧，以有力而感人的艺术形象丰富歌剧，加强和革新歌剧的剧作手法。在这里，与"复兴时期"杰出的意大利作家的交往帮助了威尔第。

米兰从很早以来就成为意大利进步思想的中心。早在十八世纪，以著名的贝卡利亚为首的意大利启蒙派，就坚决地批判了旧的封建制度，宣扬民主思想，号召意大利人在精神上统一起来。在米兰启蒙派的思想熏染下形成了不愧为贝卡利亚之外孙的亚历山德罗·曼佐尼的世界观；他为了表示自己在思想上与外祖父的接近，而把外祖父的姓氏加在自己的姓上。

克拉琳娜·玛斐伊在米兰的沙龙以亚历山德罗·曼佐尼为思想鼓舞者，这个沙龙，就像与烧炭党组织有联系的意大利女流亡者

克丽斯金娜·贝尔卓依佐的巴黎沙龙一样，是这个国家民族和政治统一思想的集中地。加里波的和马志尼的事业在这个环境里得到了热烈的同情。

在玛斐伊和贝尔卓依佐的沙龙中聚集了杰出的文学和艺术活动家。乔治·桑是贝尔卓依佐的好友，罗西尼和缪塞常来他家作客；巴斯塔和鲁比尼在他的沙龙中演唱。玛斐伊沙龙启蒙派的基本核心是"复兴时期"的作家、诗人和其他活动家；其中有托马左·格罗西，历史学家马西莫·达杰里欧，小说作家及莎士比亚作品的著名翻译家朱里奥·卡尔卡诺。

威尔第在《纳布科》上演之后开始在玛斐伊家中出现。从这时起，许多年里，克拉琳娜·玛斐伊成为威尔第的最亲密的挚友之一；他们之间内容丰富的书信往来一直继续到克拉琳娜故世(1886年)。威尔第与朱里奥·卡尔卡诺的友谊也是如此地牢固，由于他们之间的书信往来，我们才得以了解到威尔第对莎士比亚的一些极有价值的见解。由于与克拉琳娜的丈夫、诗人安德里·玛斐伊的创作合作，在四十年代出现了威尔第以诗人的词谱写的浪漫曲；威尔第的莎士比亚歌剧之一《强盗》就是用玛斐伊的脚本写的。格罗西的长诗，我们已经知道，成为《伦巴第人》脚本的基础。

与玛斐伊周围的人们的交往不仅帮助威尔第扩展了文学视野；在这个环境中，威尔第也接受了进步的美学理想，他在自己整个的创作道路上一直坚定不移地遵循这些理想。意大利浪漫主义派宣言的现实主义原则成为威尔第的美学纲领：艺术应当是有思想性的，为全体人民所喜闻乐见的，艺术应当与当代的现实相联系，在其中反映生活的真实。浪漫主义者革新戏剧的号召，他们对法国古典主义教条的不可动摇的权威的抗议，他们对时间和地点统一原则的摈弃——这一切难道不就是对威尔第在四十年代

已在意大利歌剧领域中开始了的强大革新活动的推动力吗？

毫无疑问，马志尼关于“复兴时期”音乐美学的著作，在玛斐伊的文学圈子里也是为人所熟悉的。当然，马志尼在他的《音乐哲学》中所提出的问题不能不触动威尔第，而马志尼关于加强意大利歌剧的戏剧性，关于恢复它的已丧失的戏剧统一性的号召在青年作曲家心中引起强烈的同感，因为在作曲家的革新活动中，有许多地方是与这位意大利“复兴时期”的思想领袖所提出的原则相通的。

但是，也许会使人觉得奇怪：威尔第歌剧脚本的文学来源中几乎没有当代意大利戏剧家的作品。特别是，在四十年代写的十二部歌剧中，三部是采用席勒的题材，两部用拜伦的，一部用莎士比亚的，一部用伏尔泰的，一部用雨果的。例外的是以上已分析的两部四十年代的歌剧《纳布科》和《伦巴第人》，以及1894年根据脚本作家卡马拉诺提供的爱国主义题材而写的《列尼阿诺之战》。但是，在威尔第的歌剧中没有一部是根据英勇的革命者尼柯里尼的悲剧和曼佐尼的戏剧写成的，而曼佐尼却正是威尔第本人所遵循的那些艺术理想的宣扬者，正是威尔第对其创作给以崇高评价的作家。年青的威尔第曾用曼佐尼的词谱写音乐，但是他既没有选曼佐尼的戏剧，也没有选他所如此热爱的小说《订婚的男女》作为歌剧脚本。

然而，曼佐尼和尼科里尼的历史剧，毫无疑问，对于威尔第四十年代所写的历史英雄主题的歌 是产生了影响的。如果回忆起包含在剧情中的鼓舞意大利革命精神的合唱在这些戏剧中所起的作用，并将其与威尔第歌剧中英雄的人民合唱相比较，那么，这种影响就特别明显了。在青年作曲家的早期创作实验中我们可以遇到为曼佐尼戏剧写的合唱，这当然也不是偶然的。

但是，如何解释威尔第的歌剧中没有以他的杰出同胞为题材的歌剧呢？显然，应当在他们的剧作的性质中找寻这个原因。以革新戏剧家身份出现的曼佐尼曾创作了两部优秀的戏剧，但他自己曾说过，这两部戏不是为了演出的。他说，他写剧时没有考虑到舞台效果，没有考虑舞台的程式性。曼佐尼坚决反对上演《卡尔曼尼奥拉伯爵》。应当说，《卡尔曼尼奥拉伯爵》和《阿德尔吉斯》的舞台效果都不好。戏剧的单调、冗长掩盖了曼佐尼作品的崇高的品格、历史的真实性、哲学和政治内容的深度。曼佐尼的戏剧和他的小说《订婚的男女》具有诗意的从容性和叙事性，要改编成舞台脚本而不严重损害其内容，是未必能作得到的。尼柯里尼的戏剧也没有戏剧优点，这些戏在解放运动高涨年代中的巨大成功绝不是由于它们的戏剧效果，而是决定于作品的宣教气氛及作者的炽烈的思想信念。

十九世纪的意大利文学没有产生光辉的剧本作家。我们知道，当时最优秀的意大利脚本作家罗曼尼宁愿从法国和英国作家的作品中选取歌剧脚本题材。还应指出，威尔第虽然十分尊重罗曼尼的文学功绩，但在《一日为王》的失败之后，就再也没有采用他的著作。

威尔第看到了阻碍意大利歌剧发展的种种薄弱之处。意大利歌剧中的音乐，除少数例外，还没有与剧情联系起来。威尔第懂得，不克服戏剧上的松散，不抛弃衰朽的程式性，就不能把意大利歌剧提到一个新的、更高的高度上。戏剧的敏感和洞察的智慧给威尔第启示了正确的道路。作曲家知道，必须从脚本——歌剧的文学基础开始歌剧的改革。威尔第不依赖于脚本作家的意志，而积极参与选择题材，编写剧情和脚本。

威尔第寻找情节动人和具有强烈鲜明对比情绪的题材。热

爱自由，英雄主义，反对暴政和一切压迫的斗争精神，如上所述，是威尔第歌剧的基本主题。威尔第在席勒、雨果、莎士比亚的作品中找到了与他的创作意图接近的艺术形象。用这些伟大剧作家的题材，威尔第写出了四十年代最优秀的歌剧：《厄尔南尼》（据雨果戏剧），《麦克白》（据莎士比亚悲剧）和《露伊莎·米勒》（据席勒戏剧《阴谋与爱情》情节）。

威尔第在意大利歌剧的声乐风格方面也作了不少新贡献。他一直重视歌手在歌剧中的作用，特别注意演员阵容、他们的声音的类型和才能的特点，他甚至在早期创作阶段就与歌剧演员的任性作顽强的斗争，对他们的与音乐内容相悖的要求给以严肃的批驳。为了求得戏剧真实性，威尔第常常在歌剧咏叹调中放弃那些与内容无关而无助于揭示艺术形象的技巧乐句。但是，在他的四十年代的歌剧中还有不少卡伐蒂那、咏叹调、卡巴列塔和合唱留有歌剧公式化的痕迹。但除了陈旧的程式化的东西以外，这些歌剧中还有许多东西表明了戏剧革新者的顽强探索。

*

在《伦巴第人》的辉煌成功之后，威尔第不用再等待歌剧订货了。意大利几家最大的歌剧院都极力想把这位最受欢迎的意大利作曲家的新作列入自己的剧目之中。

威尔第接受了为威尼斯凤凰剧院写一部歌剧的建议之后，就开始寻找脚本；找一个合适的题材对他来说是一件头等的大事。威尔第选中了莎士比亚的《李尔王》，他还想用拜伦的《海盗》主题写一部歌剧；但是，在威尔第看来，该剧院没有这两部作品中所需的男中音。

威尔第提出以拜伦的戏剧《两个福斯卡里》为题材，被剧院否定了。威尔第又建议根据雨果的戏剧写一部关于克伦威尔的歌剧。

他甚至已开始编写剧情，但最后却选定了同一作者的另一部作品——《厄尔南尼》。这是威尔第用雨果题材创作的第一部歌剧。

使歌剧有充实的剧情——这是威尔第在一开始创作时就为自己提出的任务。威尔第在雨果的具有鲜明戏剧性的作品中看到了适宜的材料。但不仅仅是这一点吸引了年青的威尔第对雨果的注意。法国作家浪漫主义剧作中的热爱自由的精神在为民族解放运动思想所鼓舞的意大利人心中引起了生动的反响。而威尔第，自然不仅看到雨果是一位天才的戏剧家，而且也看到他是一个遵循着与威尔第本人一样的美学原则的艺术家。

意大利的民族解放运动、意大利革命者的自我牺牲的英雄主义在法国进步作曲家中得到了热烈的同情；意大利浪漫主义的勇敢思想也在这些人中得到了同情的反应。司汤达是意大利浪漫主义者最早行动的目睹者，在曼佐尼开始改革意大利戏剧时他正住在意大利，他同意曼佐尼的观点。司汤达在法国宣传了意大利浪漫主义思想。司汤达在1823年写的关于拉辛和莎士比亚的著作中，发展了曼佐尼在《卡尔曼尼奥拉伯爵》(1820年)序言中对戏剧的看法。因为司汤达的看法与意大利浪漫主义者对浪漫主义的理解是一致的。

曼佐尼、贝尔舍和西尔维奥·贝利科所宣扬的艺术思想，不仅为司汤达所继续发展，而且为雨果所进一步发展。雨果的美学理想在许多方面都是与意大利浪漫主义者接近的。雨果为具有充满进步思想内容的新文学形式而斗争。雨果超出于大多数同时代法国浪漫主义者之上的主要之点，是他的创作以广大群众为对象。雨果作为一个宣传家和演说家，他一直努力于说服，揭露。雨果在他的一部戏剧的序言中说，他一瞬间也不忘掉人民；戏剧应当教育人民，解释历史和引导人心。这就是雨果在其戏剧、小说和

抒情诗中的基本创作原则。

年青的雨果与著名的悲剧演员塔尔马的一段谈话是很有名的。塔尔马说他希望塑造出具有极其不同的性格特征的人；这个人既是悲剧性的，同时又是自然的。“你所希望要演的，也正是我所希望要写的”，——雨果回答说。他进一步叙述了自己对法国戏剧改革的看法；雨果认为必须以戏剧代替悲剧，以人代替人物，以真实代替程式，引入由英雄到平凡的自由转换，把各种各样的叙述形式——史诗的，抒情的，讽刺的，严肃的，戏谑的——结合起来；放弃那些追求表面效果的长篇大论和诗句。

雨果在1827年问世的戏剧《克伦威尔》（主角指定由塔尔马扮演）序言中广泛地发挥了在与塔尔马谈话中提出的原则。雨果断言，艺术不仅应当描写美的，更应当描写有性格的。历史的真实性和保持地方色彩——这是浪漫主义戏剧的必要条件。雨果要求改革法国戏剧，他举出莎士比亚的戏剧作典范；他高度评价莎士比亚戏剧中崇高因素与喜剧因素的结合；他在其中看到了现实描写的真正真实性。在这样一些原则基础上，雨果创作了自己的二、三十年代的戏剧作品，正像意大利浪漫主义者在这样一些原则基础上鲜明地表现现实主义倾向那样。这些原则在悲剧《厄尔南尼》(1830)中得到了光辉的实现。“给新的人民以新的艺术。让宫廷文学之后人民文学随之而生”，——1830年革命前夕，雨果在《厄尔南尼》序言中写道。

为意大利人所热烈欢迎的雨果的创作，如上所述，不能不引起威尔第的注意。《厄尔南尼》是威尔第四十年代歌剧中最成功的一部，这不是偶然的。而根据雨果的《国王寻乐》而写的著名的《弄臣》，直到今天也没有停止过演出。

不难发现，在两位艺术家之间有许多的共同之点。威尔第和

雨果都是坚定的民主主义者，暴力和专制的激烈的敌人，被压迫人们的保护者。难怪威尔第的歌剧和雨果的戏剧经常受到新闻检查的迫害。威尔第和雨果都是具有强烈而炽热的创作气质的艺术家。他们两人都是天生的戏剧家。年青的威尔第像雨果一样，倾向于戏剧效果，倾向于悲剧性的英雄精神。“他的任务就是震动我们，用效果来使我们惊愕，或者用戏剧的重音引起我们心中的恐怖、同情、愤怒”①，——威尔第的俄罗斯同时代人拉罗什关于威尔第这样写道。谢洛夫也指出了威尔第和雨果的近似：“威尔第”，他写道，“对雨果的戏有一种内在的、几乎是下意识的狂烈的偏爱。实际上，《厄尔南尼》及《国王寻乐》以歌剧的形式出现，很可能比文学戏剧作品更好，更有效果，更接近目的”②。

剧院向威尔第推荐皮雅维担任《厄尔南尼》脚本的创作。新的脚本作家缺乏索莱拉的想像力和热情，但他熟悉剧院和当代舞台的要求。皮雅维在许多年里成为威尔第的脚本作者。尽管威尔第看到了他的缺点，但他很珍视皮雅维对戏剧事业的忠忱和随和的性格，正是这种性格使他成为作曲家得心应手的工具。威尔第谈到皮雅维时写道：“诗人作到我所要求的一切”。“大师要这样，我也就心满意足了”，——皮雅维说③。

1843年11月，在创作《厄尔南尼》期间，威尔第从威尼斯写信说：“我天天上剧院去观察已整整一年，现在我终于确信，有许多作品，如果节目安排的更好一些，效果估计得更准一些，音乐形式更明朗一些，那么，情况不致于如此之坏。总之，如果诗人和

① 拉罗什：《阿伊达》，威尔第的歌剧。《呼声报》1875年5月7日。

② 谢洛夫：威尔第和他的新歌剧。

③ 霍尔：《威尔第》。

作曲家都能更内行地创作这些作品的话”①。

威尔第在《厄尔南尼》中找到的正是当代意大利歌剧中所欠缺的东西：新的、不平常的、强烈的和有效果的戏剧情节。雨果作品中浪漫主义的叛逆性、热爱自由的精神、鲜明的戏剧性以及抒情篇章的真实性吸引了年青的威尔第。

歌剧剧情如下。被驱逐出境的厄尔南尼是国王查理第五所处死的西班牙大公之子；他为了报杀父之仇，而当上了一伙叛乱的山民和强盗的首领。厄尔南尼的命运不好：他的队伍被击溃，国王判他死刑；他所热恋的姑娘爱尔薇拉将被迫嫁给她所仇恨的老头西尔瓦作妻子。厄尔南尼化妆成巡礼者，在婚宴之日潜入西尔瓦的城堡，冒着生命危险向情敌自首。老西尔瓦知道了厄尔南尼和爱尔薇拉的秘密爱情之后，燃起了报复的怒火。但是他不愿意把在他庇荫下的厄尔南尼交给国王，因为国王要这个强盗首领的头颅。西尔瓦把他藏起来，要和他决斗。但情况又复杂起来，因为国王是爱尔薇拉的第三个崇拜者，他秘密地把她从西尔瓦城堡中劫走了。于是西尔瓦和厄尔南尼联合起来共同报复国王。西尔瓦放弃了与厄尔南尼的决斗，厄尔南尼则把自己的猎号交给他并发誓当西尔瓦需要他去死时只需吹响猎号，他一定随着号声去死。

两个阴谋者在查理大帝的墓窖中抽签，看由谁去杀死国王。厄尔南尼抽中了。阴谋不幸败露。藏身在墓窖中的国王判处两个阴谋者以死刑，但是由于爱尔薇拉的要求，他原谅了他们。他赦免了厄尔南尼的死罪，并允应他和爱尔薇拉成婚。

厄尔南尼在城堡中举行婚宴。西尔瓦失去了未婚妻，但他没有忘记厄尔南尼向他发的誓。在婚宴的高潮中，响起了猎人号角声，

① 霍尔：《威尔第》。

使厄尔南尼记起了致命的誓言；厄尔南尼在幸福的门槛前死去。

威尔第在《厄尔南尼》脚本编写中亲自承担起主要任务。歌剧的许多插曲是威尔第根据他草拟的剧情，在皮雅维写出歌词之前就已编好了。威尔第的注意力集中于艺术整体，而忽视细节；特别是，皮雅维歌词诗句上的缺点他很少留意。威尔第还犯了一个戏剧方面的错误。这个错误在于，他取雨果的剧本作基础之后，没有根据歌剧的特点来重新组织全部材料。他几乎一成不变地遵循着雨果的戏，而由于歌剧中材料的极度压缩，剧情在脚本中常常得不到应有的揭示，主人公行动的动机有时很难捉摸。

《厄尔南尼》也没有摆脱威尔第已经熟悉的麻烦：以反对皇帝的阴谋为中心主题的雨果剧本，使检查机关发生怀疑。作曲家不得不花费很大的力气来捍卫脚本。剧院里也发生了困难。例如，剧院经理莫桑尼奥伯爵拒绝采用歌剧中从未用过的猎人号角。

威尔第还被迫与德国女歌唱家罗维进行一场博斗；她不满意于自己的角色，要求在歌剧末尾加一个激昂的咏叹调。威尔第不准备向女歌唱家让步，所以当习惯于女歌手们的怪癖的皮雅维拿给他词句陈腐的新咏叹调歌词时，他十分生气。“难道你想毁掉歌剧中最好的地方吗？”——威尔第生气地对脚本作家说。罗维终于没有能以这首激昂的咏叹调来炫耀自己。只是在歌剧获得了巨大成功之后，这位女歌唱家才逐渐理解到她的要求是荒唐的。

1844年3月9日①《厄尔南尼》在威尼斯的上演十分成功，随着歌剧的再度上演，而获得愈来愈大的成功。意大利人很喜欢该剧爱自由的精神；被逐的厄尔南尼使他们记起流亡的爱国者。阴谋者的合唱像是解放意大利的号召。意大利人在1847年特别热
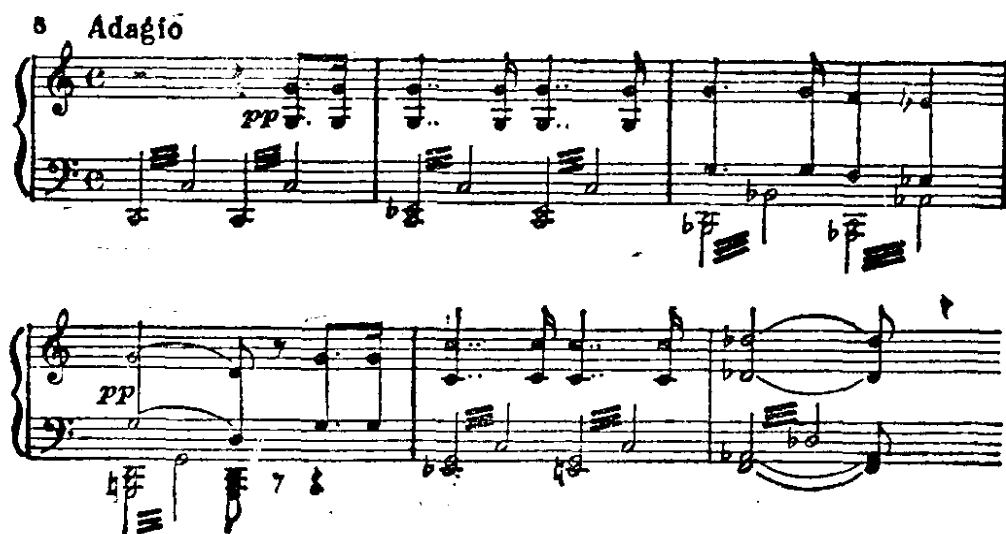
---

① 稍后，《厄尔南尼》在巴黎以《被逐者》的名称上演，因为雨果不满意皮雅维的脚本，要求不仅改变歌剧名称，连人物也要更名换姓。

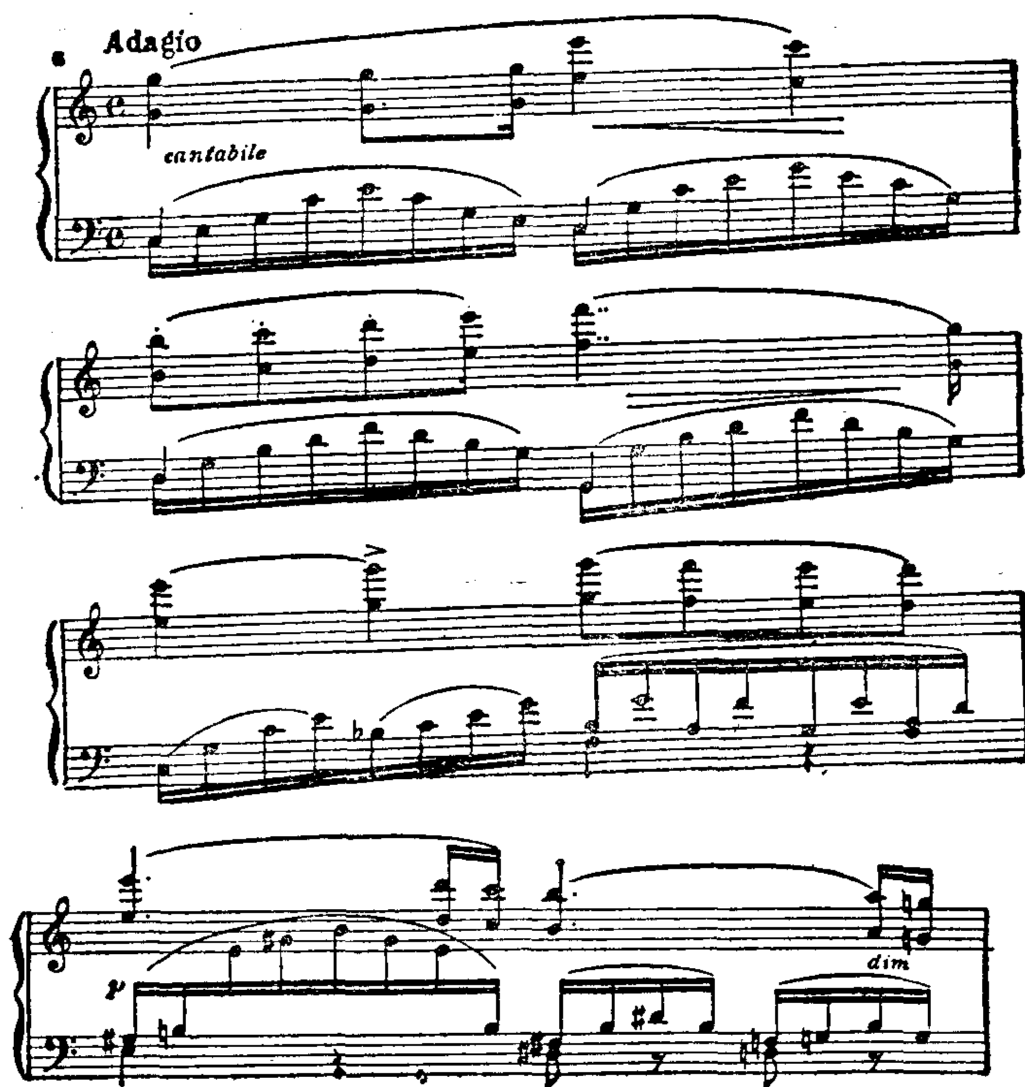
烈地欢迎了《厄尔南尼》第三幕中的庄严合唱《光荣和荣誉属于查理第五》，意大利人在唱时改为《光荣和荣誉属于庇护九世》，因为当时许多人都把他看作是解放运动的领袖。

《纳布科》和《伦巴第人》使威尔第成为意大利人所热爱的作曲家，而《厄尔南尼》则给他带来了国际声誉。歌剧在欧洲许多舞台上的演出都获得了成功。在首演几个月之后，《厄尔南尼》又在维也纳歌剧院中上演，恰值多尼采蒂在该剧院工作。他很赞赏威尔第的新作，并亲自领导了排演。李斯特根据《厄尔南尼》的主题写出了当时很流行的改编曲。著名的指挥家兼钢琴家汉斯·冯·彪洛夫给《厄尔南尼》极高的评价，指出威尔第歌剧的“丰富的旋律表现力和天才的戏剧效果”。

在《厄尔南尼》的情绪饱满而富于旋律美的音乐中，使听众感动的仍是威尔第前几部歌剧打动人心的那种真挚性。但《厄尔南尼》新的重要特征是剧作手法的多样化。在这里威尔第初次采用了主题联系的手法。这部歌剧令人难忘的、简短的序曲中有两个乐思。第一个出现在葬礼进行曲的步伐中——厄尔南尼誓言的主题，以其阴郁的浪漫色彩而与舒柏特的《流浪者》相呼应：



与这个主题相对比的是厄尔南尼与爱尔薇拉的爱情的动机：



这两个主题在歌剧中最重要的戏剧瞬间里进行。第一幕的高潮——厄尔南尼和爱尔薇拉的二重唱就是以爱情的动机为基础的。誓言主题出现在厄尔南尼和西尔瓦决斗的一场（第二幕）。在歌剧最后一幕的开始，响起猎人号角声，它宣告厄尔南尼的死亡时刻已来到，在这一最富戏剧性的紧张时刻里，乐队奏起这两个主题。

这种主题联系提示手法，威尔第在以后的歌剧中也常常利用。有些评论家认为这里有瓦格纳的主导主题系统的影响。但是，在《厄尔南尼》这样的早期歌剧中就已采用这种结构手法的事实本身，就足以推翻这种意见。更容易设想，浪漫主义派的器乐及其单主题性因素的影响在这里通过独特的、纯戏剧的折光而表现出来。同时(正像阿萨菲耶夫向本书作者指出的那样)，歌剧音乐进步的本身导致了主导主题刻画方法：歌剧角色在发展中变成了轮廓分明的性格，这些性格与成为传统的表情手段的一定组合相联系，而由这些性格中逐渐结晶出典型的音乐形象，构成原来并不复杂的主导主题方法的基础。

在《厄尔南尼》中，威尔第描绘人的激情，比在《纳布科》和《伦巴第人》中更为有力和动人。确实，威尔第在《厄尔南尼》中所创造的，与其说是具有各自面貌的人物肖像，不如说只是体现了人物基本特征的形象。例如，西尔瓦是复仇的化身，厄尔南尼是不可遏止的抗议的化身。以较为一般的和程式化的音乐手段表现的国王和爱尔薇拉，在性格刻画上就显得比较缺乏力量。描写得最明确的，恐怕是西尔瓦的形象了。这个形象在重唱中也没失去其性格。乐队中重复着歌唱旋律的重音齐奏和尖锐的力度对比，在第二幕三重唱中衬托出了他的声部，使音乐显得威严、残酷。

《厄尔南尼》的旋律以力量和丰富的节奏见长。威尔第旋律风格的这一特点，在终幕重唱中表现得特别突出。在《厄尔南尼》的合唱中威尔第的风格也表现得很鲜明。第一幕中强盗们的合唱就有着作曲家个性的烙印。(见谱例7)

在这个齐唱的紧张不安的断奏中，不难发现未来的《弄臣》中抢拐合唱和《西西里的晚祷》中阴谋一场的特征。第三幕中富有力度的阴谋一场及其高潮——威严的合唱《Si ridesti》(《让卡斯梯尔

Allegro

Хор

Quan - do not - te il cie - lo co - pra, tu neav

Пусть ско - ре - е ночь на ста - нет, нас за

Орк

sempre staccato e sotto voce

-rai com - pa - gni all' op - ra

де - лом всех за - ста - нет

的狮子醒来吧》）写的很出色。

阴谋场面在威尔第歌剧中占有如此重要的地位，这不是偶然的。这不仅仅是追求效果的神秘场面，而且是对于当时浪漫主义趣味的奉献。威尔第同时代的意大利人还没有忘记烧炭党神秘的夜间聚会。难怪对于尼科里尼的戏剧《普罗契达的乔万尼》中诗人一阴谋者合唱的钟楼一场，人们报之以狂烈的爱国示威游行。或许可以认为，威尔第在其受到当代意大利人爱国主义戏剧的影响的歌剧中，也是从这些形象中汲取灵感的。

《厄尔南尼》中的情节十分曲折，紧张。毫无疑问，在这里雨果剧作的戏剧优点帮助了威尔第。正是由于雨果具有组织和解开曲折的矛盾的惊人技巧，构思变幻莫测的情节的无尽能力，拉罗什称他作“世界上曾经有的和将要有的诗人中最富于歌剧性的诗人”。可能正是由于这个原因，威尔第在《厄尔南尼》中达到了他

以后的更为成熟的歌剧所特有的那种音乐与剧情的融合。

威尔第在《厄尔南尼》中创造了一些把独唱和重唱融为统一整体的戏剧场面。全剧最好的第三幕就是这样的。查理五世在查理大帝墓窖中的沉思的宣叙调独白——关于人世沧桑的思考——将听众引入具有阴郁的力量和神经质的节奏的阴谋一场。在紧接着的重唱中，爱尔薇拉恳求查理五世宽恕阴谋者的歌声达到了巨大的情绪力量：

8 Allegro agitato

Эльвира

Ah! si . gnor, se t'e con . ces . so il ma . ggio . re d'o . gni tro . no, que . sta pol . ve.re ne . glet ta or con . fon . di col per do . no.. sia lo sprez zo tua ven det ta che il ri mor so com . pi . ral

Карлос

Ta.ci, o don . na,

Эльвира

Ah! no, non sia, parlo il ciel per vo . ce mia, vir . tù au . gu sta e la pie . tà!

这个激动人心的旋律把坎蒂列那的轻快与言语音调的灵活结合起来，从而充满了对意大利歌剧来说是新的戏剧表情力。这个

旋律成为第三幕的高潮——被李斯特用作前述改编曲的材料的热烈的进行曲式幕终合唱——的优美的情绪"准备"。这个合唱就其音乐语言而论，与以前的合唱很少区别，但由于与戏剧目的吻合，而给人很深的印象。这里已不是简单的情势对比，而是真正的戏剧发展。

威尔第在第四幕中也达到了不亚于前一幕的表情力。在幕终三重唱中有三个独立的形象：爱尔薇拉的无限欢乐和继之而来的绝望；厄尔南尼的不安和痛苦；复仇的西尔瓦音调中命运的不可挽回。

*

《厄尔南尼》之后几年里出现的歌剧没有达到同一艺术水平，尽管每一部作品中都有不少动人的音乐，尽管也看得出对新的音乐戏剧表情手段的探索，但仍显得苍白无力。

这一阶段的相对的失败，在很大程度上是由于威尔第健康状况不佳。不间断的、几乎是狂热的紧张工作，与歌剧上演有关的多次奔波，对年青的作曲家的病体是很繁重的。威尔第时常生病；特别是严重的关节炎使他整日整日地躺在床上。而所经历的个人不幸和损伤了的健康，当然都不能不在威尔第的性格上反映出来。据诗人（以后威尔第的《阿依达》的脚本作者）吉斯兰佐尼对1846年的回忆，那时威尔第给人的印象是精神不平衡，好冲动，注意力不集中，动作急剧，有些粗鲁，但开朗的眼光使人产生好感。吉斯兰佐尼说，威尔第当时显得病态而孱弱，朋友们为这个年青的作曲家的生命而担忧。

可是我们总认为，创作失败的基本原因，与其从作曲家的不幸中去找，不如到他的创作环境中去找。威尔第这几年的创作活动是在顽强地探索脚本和不懈地从事脚本戏剧结构的编写中渡过

的。但是，他远不是每次都达到了预期的效果的。由于剧院不断要求这位已经获得声誉的作曲家供给作品，他不得不仓促写作，这当然也对他有妨碍。

威尔第在《厄尔南尼》上演之后回到了米兰，继续寻找新的歌剧主题。从他给莫切尼格的信里（1843年6月29日）我们了解到，当时吸引着威尔第的题材之一是《里恩齐的科拉》。“题材很出色，但警察局通不过”，作曲家写道。威尔第想用维尔诺的被遗忘的悲剧《阿蒂拉》写一部歌剧。在这个题材中，据作曲家说，“他找到了许多有效果的、动人的”材料。但那不勒斯的圣·卡罗剧院建议威尔第与诗人卡玛拉诺合作，根据伏尔泰的悲剧《阿尔济拉》写一部歌剧。与当时很出名的多尼采蒂歌剧《拉默莫尔的露契亚》的脚本作者卡玛拉诺合作的前景打动了威尔第。“有人责备我喜欢热闹而不关心嗓子”，威尔第在接到建议写《阿尔济拉》时写信给卡玛拉诺说，“你别管这些。把你的激情投入你的脚本吧，你会看到，我将写得很好”（1844年5月23日）。

两个构思的实现由于为罗马写歌剧而被推迟了一些时间。比拜伦的悲剧《两个福斯卡里》更缺乏戏剧性，更不宜于作歌剧脚本的题材，恐怕是很难再挑得出来了。但是，我们知道，威尔第过去就曾考虑过这个题材。拜伦的悲剧是由烧炭党人英雄的革命起义经验中产生的，诗人在1821年烧炭党革命被摧毁的直接印象下写出了这部悲剧。因此，悲剧《两个福斯卡里》给人以绝望的阴暗之感。

“不经任何审判”，拜伦在1821年写道“从这里以及教皇区的其他城市驱逐了许多优秀的公民，其中有许多是我的朋友，现在这里笼罩着惶惑和颓丧的情绪”。拜伦说，《两个福斯卡里》是“严格历史的”戏剧。据诗人自己说，他在传述意大利历史中最黑暗的年代中，要“像阿尔菲利一样地直率而严格”。

拜伦从十五世纪的威尼斯历史中选取了题材——这是“十人会议”残酷暴政的时期。剧本的中心是被敌人包围的福斯卡里父子的崇高的悲剧形象。炽热的爱国者小福斯卡里·查科波冒死从遥远的流放中潜回，为的是再看一次自己的故乡。他的父亲，年迈的威尼斯总督老福斯卡里·弗兰切斯科被迫判自己的爱子终身流放。但查科波被敌人毒害而死在狱中。由于敌人的诡计，老福斯卡里被撤职，临死时听到消息：害死他们父子的可咒的敌人罗列达诺被选为总督。

拜伦的戏剧以其阴郁的英雄主义和崇高的爱国主义精神而吸引了威尔第。拜伦悲剧中对人物性格的深刻而有力的刻画，也同样吸引着他。但威尔第没考虑到剧本的弱点——没有鲜明的对比，缺乏戏剧性。对悲剧进行根本的和巧妙的改编，写出歌剧脚本来，也许能得到好结果；但是受托编脚本的皮雅维仍像改编《厄尔南尼》时一样，毫不改变地遵循了剧本的进程。

阴沉而充满了过多的含混不清的细节的脚本十分单调，这不能不影响到歌剧《两个福斯卡里》的音乐。

威尔第在写作这部作品时，没有创作《纳布科》、《伦巴第人》和《厄尔南尼》时的那种高度热情。但威尔第给皮雅维的信证明作曲家一直关心脚本，关心拜伦悲剧的音乐舞台体现。例如在一封信中威尔第说，在为重唱写的歌词中，人物的行动和思想区分得不够明朗。威尔第要求第一幕中的二重唱短一些，因为这幕戏以二重唱作结束。威尔第要脚本作者为第三幕写一个船夫合唱歌曲：“请你尽力使船夫之歌以民歌合唱来伴唱”。同时，作曲家指出，剧情应当发生在黄昏，因为一天只有这时才可能有落日的效果，而“这永远是如此美丽的”(1844年5月23)。

威尔第到1844年秋天才写完这部歌剧。1844年11月3日，

《两个福斯卡里》在罗马的阿蒂那剧院上演。歌剧虽没有《厄尔南尼》那样轰动的成功，但仍受到观众欢迎，报纸也给以好评。多尼采蒂给歌剧《两个福斯卡里》很高的评价，据说，他在听完歌剧以后说："这个人是有天才的。他找主题很困难。但他一旦找到了主题，就能把它表现得使我们永远不能再忘记"。

但是，威尔第的这部作品，由于其单调而阴沉的色彩，不仅在戏剧鲜明性上，且在旋律素材上，都远逊于《厄尔南尼》，尽管其中也有一些美好的、真挚动人的音乐插曲。歌剧中获得最大的戏剧成功的是与老福斯卡里的形象有关的篇章——从第一场和总督咏叹调《衰老的心，你还在跳》起，到圣马克教堂钟声报告新总督当选的出色的歌剧终场。

在刻画小福斯卡里的性格方面，威尔第也有许多成功之处。特别动人的，是他的第一个转为英雄的卡巴列塔的热情的卡伐蒂那，对光辉而珍贵的威尼斯的呼唤——由拜伦的动人心弦的诗句中生长出来的插曲：

一切都没变：天和地，还有海洋，
我们的光辉的城市，它的教堂，
皮雅查的欢乐和嘈杂的人声，
夹杂着各种不同的语言，甚至传到了
这不知名的人进行统治，毫无顾忌地
判决和杀害不知名的人的地方

（《两个福斯卡里》第一幕）

威尔第为查科波的热情的卡伐蒂那创作了一个十分接近于意大利民歌音调的旋律①，这不是偶然的：（见谱例 9）

---

① 这个旋律的典型的六度进行和强拍"移位"与意大利民歌相近（见例29和30）。歌词大意："我的思想乘着爱的翅膀由流放的远方飞向你"。

Andantino con passione

Dal più re - mo - to e - si - glio sul - l'a - li del de -

p

- si - o a te so - ven - te ra - pi - do vo -

con forza smorz

- la - va vo la va il pen - si - er mi - o
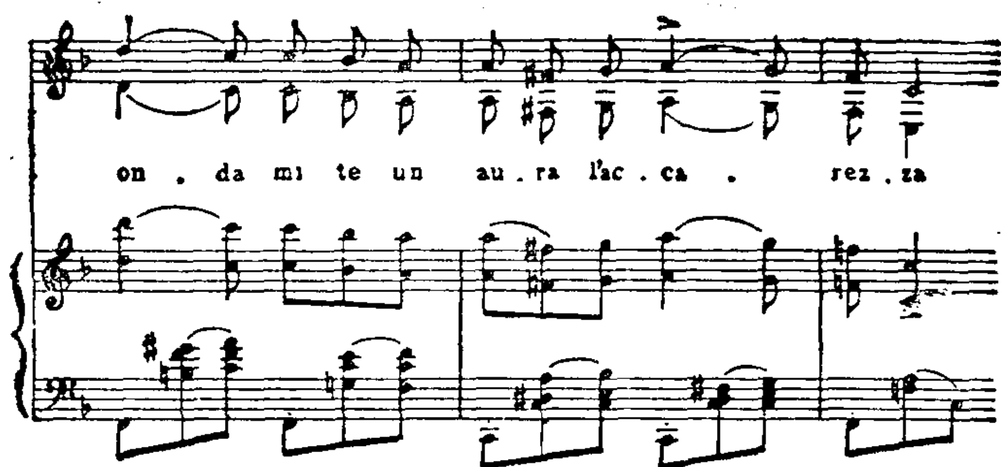
第三幕开始时的合唱船歌写的也很动听：（见谱例10）

10

Хор

Ta ce il ven - to è que - ta

Орк.



歌剧《两个福斯卡里》的戏剧结构中的重大新要素是广泛地利用了主题联系：一系列明确的动机与各个人物、他们的感情和行动相联系。“十人会议”的性格描写、总督的沉思、卢克来齐亚的激动，查科波的绝望，在歌剧中都有自己的主题。

不能完全确定地承认《两个福斯卡里》是威尔第的创作胜利。但是在这部作为《西蒙·勃卡尼格拉》的遥远前驱的歌剧中，有不少有价值的特征，在威尔第的成熟的歌剧中得到了发展。

歌剧《两个福斯卡里》上演的三个月之后，威尔第完成了自己的下一部歌剧《贞德》，脚本是索莱拉根据席勒的戏剧《圣女贞德》改编的。索莱拉为了使席勒的剧本适应于意大利的歌剧舞台，而在情节上作了一系列无益于作品的变更；不论贞德与法国国王间的爱情插曲，还是脚本作者这种任意脱离原作所引起的人物性格的改变，都不能被认为是出奇制胜的。而威尔第匆忙写就的这部歌剧，艺术质量极不平衡，整个说来是不如以前的作品的，尽管其中除了一些无特色的插曲外，也有美丽动听的音乐片断。

罗西尼的《威廉·退尔》的影响，在《贞德》中表现得比威尔第

---

① “风平了，浪静了，洁净的空气抚摩着水波，勇敢地摇起桨来，船手们”。

以前的作品更鲜明，许多威尔第创作的研究家都指出了这一点。这种影响在歌剧最好的插曲——富有浪漫主义色彩的序曲，以及序幕的第一场和第一幕的序奏中表现得特别明显。

出色的序曲以主题的对比为基础：第一个主题是阴沉而激动的，衬托出了独奏管乐器美丽行板的明朗的牧歌风格。

两个主题以及结束序曲的胜利狂欢音乐有如作品的提纲。很容易设想出这两个主题与歌剧主要形象的联系：国家面临灾难时的惶乱，农家少女贞德和给法国带来胜利的女英雄贞德的光辉形象。但是歌剧与序曲之间没有主题联系。

属于歌剧优秀篇章的还有合唱。例如，具有沉郁的浪漫色彩的序幕第一场，在戏剧结构上是非常出色的。在这一场（法国人军营）的合唱写法中，威尔第达到了巨大的表现力，音乐生动地再现了情绪的变化——敌人胜利所引起的绝望、愤怒、恐惧。第二幕的重唱插曲，特别是激愤的人民要求处死贞德的戏剧终场，也同样感人。

《贞德》中，除了一些极为缺乏特色的咏叹调和卡巴列塔外，还可以遇到对威尔来说是新的具有浪漫曲性格的旋律。查理的诗意卡瓦蒂那就是这样的旋律，这是《假面舞会》中里卡多声部华美旋律的先声。

歌剧于1845年2月15日①在米兰拉·斯卡拉剧院的上演很成功。但是，从报刊上热情的反映来判断，威尔第之获得成功，在很大程度上是由于弗列左里尼的表演，而贞德角色也正是为她写

① 歌剧在1847年以《列斯波斯的奥丽也塔》的名称复演，脚本在奥地利警察当局压力下完全改变了。剧情移至古希腊；凡是提到为祖国和自由而斗争的一切，都被从脚本中删去。

的。但歌剧的成功为时不久，尽管复演时，由塔列扎·施托尔茨和阿德林那·巴蒂这样出色的歌手扮演贞德。

《贞德》上演之后，威尔第又重新与卡玛拉诺一起开始《阿尔济拉》的工作，但由于生病，在春天以前没能着手创作。《阿尔济拉》初次上演（1845年8月12日在那不勒斯圣·卡罗剧院），一般说得到了好评，但以后就不受欢迎，很快就完全停演了。威尔第自己也认为《阿尔济拉》是个失败。病体大大地妨碍了歌剧的写作。据威尔第自己说，他写这个作品是“机械地，没费力气”。
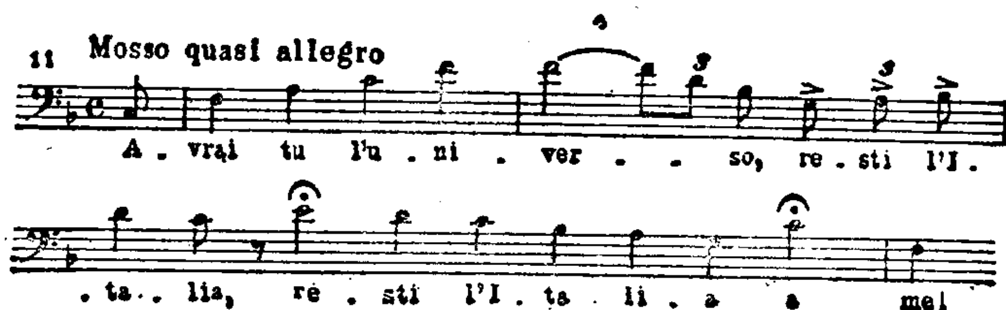
威尔第在创作自己的下一个曲目——《阿蒂拉》时，情况就完全不同了，这个歌剧的题材很早就吸引着他。

歌剧是为了威尼斯的凤凰剧院用的。原打算由皮雅维编脚本，他从作曲家那里得到的任务是：把维尔诺的剧本由德文译出来并读完施塔里关于德国的著作。威尔第希望脚本作者创造出“新的性格”。显然，威尔第不完全满意皮雅维的工作，而把脚本转交给索莱拉。威尔第的脚本作者之中，没有一个像索莱拉在《纳布科》和《伦巴第人》中所作的那样，以如此的说服力和热情在歌剧脚本中体现出爱国主义思想。

但诗人的轻浮而任性的性格常常损害他的工作。这一次也是这样。威尔第和索莱拉在《阿蒂拉》的创作中都很热情；但索莱拉忽然离开，去到了巴塞罗那，威尔第费了很大气力才从他那里要来了未完成的手稿。《阿蒂拉》的脚本又交给皮雅维来完成。

威尔第在创作《阿蒂拉》时，不仅研究了文学材料。他想去罗马再看一次梵蒂冈壁画上他所记得的阿蒂拉画像。生病妨害了作曲家实现这个意图。根据威尔第的请求，为了上演歌剧，他的一个罗马的朋友雕塑家罗卡第仔细地研究了阿蒂拉的画像，为威尔第作了描述。很容易理解，威尔第怀着很高的热情从事这个讲述意大

利由于野蛮人入侵而遭受的灾难以及罗马的英雄坚韧不拔精神的题材的创作。在《阿蒂拉》的热烈的、强有力的、有时甚至粗鲁的音乐中，又一次鲜明地表现了威尔第作为人民代言人的面貌。歌剧中有许多朴素难忘的、英雄号召式的旋律；奥达列塔的燃起意大利人激情的爱国主义的卡巴列塔就是其中之一。前面已提到的与阿蒂拉的二重唱中阿艾齐的广板乐句也激起了爱国主义的示威游行（“你夺走全世界都可以，但是给我留下意大利！”）



这样的音乐在威尔第以前的歌剧中也有。但在《阿蒂拉》中还有新的值得注意的特征。威尔第广泛地利用了乐队的戏剧表现能力。属于歌剧优秀插段的有令人难忘的交响乐暴风雨一场及序幕中威尼斯奠基的宏伟场面。

1846年3月17日《阿蒂拉》在威尼斯上演，其成就不亚于威尔第最早几个爱国主义作品。威尔第自己也很满意这部作品，有一个时候甚至认为《阿蒂拉》是自己最好的歌剧。在不断高涨的革命运动的气氛中，威尔第这部歌剧在以后若干年中在其他剧院上演时一直受到热烈欢迎。

据威尔第的同时代人和传记作者波纳文图拉说，甚至由一些只会吼叫的拙劣演员演出时，《阿 蒂 拉》也一直受到听众的鼓掌欢迎，因为音乐和表演的粗率对他们是没有意义的；对他们重要的是感受到，这些有力的火热的歌曲、这些急促的节奏、这些富

有表现力的华采乐段是如何打动他们的心灵的；听众们参与表演，为演员伴唱，散场出来时还重复地唱这些很容易记住的旋律，心里想着在他们所崇拜的祖国中应当发生的事件”。①

① 波纳文图拉：《威尔第》。

七、《麦克白》。第一次国外旅行

《阿蒂拉》在威尼斯上演的整整一年之后，1847年3月14日，威尔第的第一部莎士比亚歌剧——《麦克白》①在佛罗伦萨的拉·彼戈拉剧院上演。

威尔第从小就十分喜爱莎士比亚的作品，所以在创作《麦克白》时，特别热情专注。他亲自以散文形式编出脚本，分为幕、场、插曲，然后才交给皮雅维配成诗词。据那些年代里经常伴随着威尔第的穆齐奥②证实，作曲家写这部歌剧时，每天都是从早晨八点钟工作到深夜。

---

① 很久以后，过了十七年，威尔第为巴黎改写了《麦克白》。新编的《麦克白》于1865年2月21日在巴黎抒情剧院初次上演。在改编本中威尔第保留第一幕不变，而第二幕中较差的卡巴列塔则代之以麦克白夫人的新的富有表情力的咏叹调；在新版中，精灵班柯出现的一场，麦克白的声部变得动人得多了。第三幕的大部分包括幽灵的芭蕾哑剧，以及第四幕中的苏格兰流亡者合唱和带乐队赋格曲的战斗终场，都重新改写。自然，威尔第以新音乐代替了歌剧中的薄弱地方，也就提高了这些场面和插曲的艺术价值。但是歌剧经过这种部分改写，尽管新的音乐有很高的艺术优点，结果仍产生了风格的不一致。就戏剧的完整性而言，《麦克白》的第二版恐怕还不如第一版。

在分析歌剧时，我们在基本上还是以更为广泛流行的第二版为依据。

② 穆齐奥，歌剧指挥，威尔第的学生和挚友，是布赛托的一个贫苦鞋匠的儿子。像威尔第过去一样，穆齐奥也是由于安东尼奥·巴列齐的关注，而得以从普罗瓦西学音乐；以后又靠巴列齐的帮助而去米兰在威尔第指导下继续音乐学

威尔第在《麦克白》中向自己提出的问题，对于当时的意大利歌剧而言是完全新的问题。这是一部没有通常的爱情纠葛的歌剧。《麦克白》是威尔第创作中努力通过音乐揭示人的精神生活的勇敢的新的试验，向音乐心理剧的创作迈出的第一步(应当指出，威尔第迈出这一步，是在瓦格纳开始其改革活动之前)。

威尔第在编脚本时，把注意力集中在基本情节线上，压缩并时常删去与次要人物有关的某些场戏。但威尔第的主人公却不是麦克白了；他的性格在歌剧中被大大简单化了。威尔第歌剧中的主人公是麦克白的克星，一个将自己丈夫推上背信弃义的谋杀道路的女人。麦克白夫人的恶魔形象，她的铁似的意志和对权力的无限渴望，她的罪恶良心的痛苦，在威尔第的音乐中得到了有力而动人的表现。

如果结局结束了一切，——多么简单！
一下子结束一切！如果谋杀
能够实现，而同时又能砍掉
后果，在这里一切是
一下子实现而又结束，
在这里，在这时间的浅滩上，——

习。穆齐奥是一个坚定的爱国者，参加了1848年米兰的革命，反动派进攻后被迫流亡国外。

穆齐奥给巴列齐的信提供了关于威尔第作为教育家的珍贵资料。这些信从另一方面看，也是很有意思的。据穆齐奥说，威尔第在给他授课中采用拉威尼亚的系统，因而就有可能进一步了解年青的威尔第在拉威尼亚指导下的学习的性质。穆齐奥从老的意大利大师开始（特别是仔细地研究了科列里的创作），然后转而研究德国古典作曲家：莫扎特、海顿、贝多芬和舒柏特。同时，威尔第还要求自己的学生经常去歌剧院；而且威尔第十分慎重地指导歌剧的选择。穆齐奥怀着崇敬的心情写信给巴列齐说，威尔第很忙，他不收那些能付很多学费的学生，而收了他这个“穷小子”，免费教他，每天早晨连续教四小时。

我们就不会为未来的生活而不安。
但审判就在这里发生。我们提供
血的教训——人们倾听它
并戕害那些学会的人。正义的审判
呈献给我们的酒杯里面装着我们的毒药。
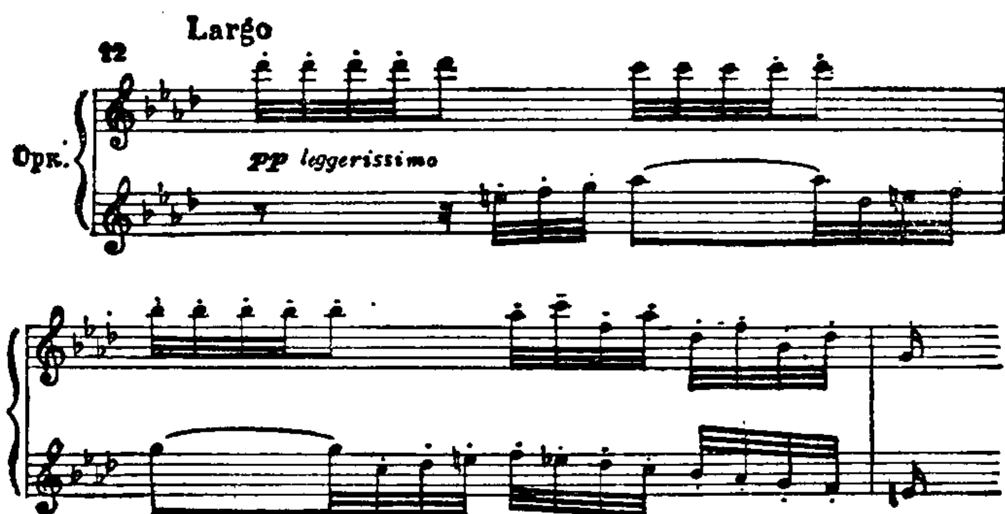
（莎士比亚《麦克白》，第一幕，第七场）

莎士比亚通过麦克白之口说的这几句话是理解悲剧的思想内容的钥匙：在罪行的本身之中就隐藏着对罪行的报复。威尔第在自己的作品中也表现了伟大戏剧家的这个深刻人道主义的思想。

威尔第使歌剧充满了复杂的心理色调，从而扩大了艺术手段的范围，丰富了自己的音乐语言。《麦克白》中具有原则意义的新因素是宣叙调的处理。威尔第使音乐朗诵达到了巨大的戏剧力量，但他在这里仍然过高地估价了它的艺术意义，使朗诵在麦克白夫人与丈夫一场（第一幕）和梦游一场这样一些具有最重要的戏剧意义的插曲中占了优势。"请注意，"威尔第在给卡玛拉诺的一封关于这几个插曲的表演问题的信中写道，"请注意歌剧中有两个主要的地方。如果这两个地方没有掌握好，歌剧就要失败；这两个地方绝对不应当唱出来；必须用表演和很阴郁低沉的声音朗诵；作不到这一点就不会产生印象。乐队要加弱音器"（1848年11月23日）。威尔第在这两场的注记中强调指出，这两场表演时应当用半声，有时用神秘的耳语，勉强听得见，仅只突现出个别的句子。

《麦克白》中的乐队获得了新的意义。这是戏剧的积极参加者；乐队传达出人物的精神状态，造成剧情的情绪共鸣，有时描绘出舞台情景（暴风雨时女巫预言一场——在歌剧开始；战斗的终场——乐队赋格）。在梦游一场和谋杀邓肯一场这样一些具有心理重要意义的瞬间里，乐队的作用特别显著。

梦游一场的乐队主题初次出现在序曲中：



这里既有这场戏的总的情绪——夜阑人静的警惕不安，和麦克白夫人梦游步伐的舞台造型表达。

上面提到的麦克白夫人与丈夫一场中行板的宣叙调插曲(第一幕)中的乐队也有同样的动人力量——表现出准备谋杀邓肯的麦克白的痛苦的心情①：

---

① 脚本中这个插曲的基础是莎士比亚悲剧中的如下两个片段：

麦克白：…现在整整半个世界
都像是死的，而凶恶的幻影
嘲弄着掩蔽的梦…

(第二幕，第一场)

麦克白：这个谋杀的阴影如此强烈地
震撼着我的心灵，以致智慧
被幻影所窒息，充斥着
不存在的东西……

(第一幕，第三场)

13

Andante

ppp *ppp*

misterioso

Sul - la me - tà del mon - do or mor - ta è la na -

cresc.

tu - ra: or l'as - sas -

si - no co - me fan - tas - ma per l'om - bra si stri - scia,

cresc.

在《麦克白》中，乐队有时充满了热烈的激动，渗透着不安的节奏，而获得了贝多芬式的力量。在第一幕的一系列插曲中最明显地可以感觉出与贝多芬的联系。威尔第在第一幕终场和六重唱中达到了贝多芬式的雄伟力量。这一整场戏，从令人恐怖的敲打城堡门到得知邓肯被谋杀时惶乱的终场重唱为止，都充满了真正的戏剧性。当吓得失神的麦克杜夫从被杀的邓肯的卧室中迎着班科跑出的瞬间，乐队的演奏像贝多芬式的“热情”①：

44 Allegro agitato

La... la...

den.tro con.tem.pla te voi ste.sso.. io

dir nol pos.so!

① 那儿，那里面……您自己去看看……我简直说不出来了！”

威尔第在写《麦克白》总谱时，特别注意了乐队音色的戏剧表情力。国王显灵一场的出色配器就是一个很好的例子。作曲家以渐渐增强的音响造成行列行进的印象。这个效果在第一版中就已构思出来，这从摘录的威尔第给卡玛拉诺的信中可以看出："在舞台下面的乐队应当加强……但不能用小号和长号。声音要显得遥远而低沉，因此乐队应该由低音单簧管、巴松管、低音巴松管组成，别无其它。"

威尔第在探索戏剧表情力之中丰富了自己的和声语言，表现了高度的心理敏感。

在第一幕简短插曲(麦克白夫人正在邓肯被杀的瞬间进入丈夫的寝室)的音调中就已种下麦克白夫人以后夜晚恶梦的种子①：

15

Леди Макбет

sempre sotto voce

Re.gna il son.no su tut.ti

Oh qual la.men.to!

lamentoso

这在戏剧上是很重要的瞬间。威尔第将莎士比亚赋予杀人者麦克白的话的意义也注入在这个插曲的音乐中：

我仿佛听到了喊叫："别再睡了！

麦克白宰死了梦！"——无辜的梦，

解开忧愁的纠缠之梦，

劳作成果的圣水盘，日常生活的死亡，
残伤的灵魂的慰藉，生命的筵席上
最美味的佳肴。

（莎士比亚：《麦克白》，第二幕，第二场）

威尔第为女巫引导麦克白走上犯罪道路的预言找到了作为“咒语”的动人的音调节奏格式(第一幕)，——颂歌式的庄严稳重与“没有生气的”、幻影似的三度进行相结合：

Andante sostenuto
16 Первая ведьма: (пророчески)
Sal . ve, o Mac . bet . to, di Gla.mis si re!
pp
Вторая ведьма:
Sal . ve, o Mac . bet to, di Cau . dor si . re!
Третья ведьма:
f
Sal ve, o Mac bet . to, di Sco zia re!

① “一切都被死一样的梦所拥抱……噢，谁在呻吟！”

第一女巫：祝你健康，麦克白，万寿无疆，格拉米斯的郡王！
第二女巫：祝你健康，麦克白，万寿无疆，卡夫多尔的郡王！
第三女巫：祝你健康，麦克白，万寿无疆，未来的帝王！

威尔第用另一种音乐戏剧手法来表达麦克白为刚被杀死的班科举杯祝酒的阴险性质。麦克白夫人的“祝酒歌”①（第二幕）本来可以像一首一般的祝酒歌的，但它过分尖锐，重拍使旋律变得刺耳，旋律线不连贯，不时地由pp突然转变到ff：

17 Brillante

Si col . mi il ca . li . ce di vi . no e . let . to,

pp

con forza

marcato
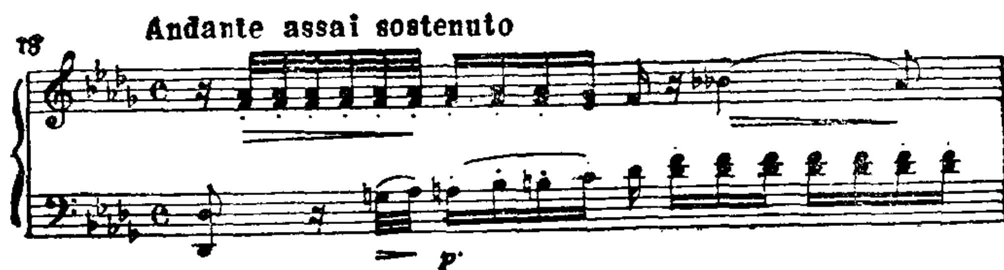
na sca il di . let . to muo . ja il do . lor

但情节的戏剧性使这个狂妄的挑战似的歌具有怪诞的色彩，而与柏辽兹交响曲中女巫夜宴的浪漫主义幻想相接近。当祝酒歌由于班科的鬼魂在宴会上出现而中断之后，又重新唱起来时，变得使人恐怖。乐队伴奏——巴松管的半音下行也衬托出了祝酒的凶险气氛。
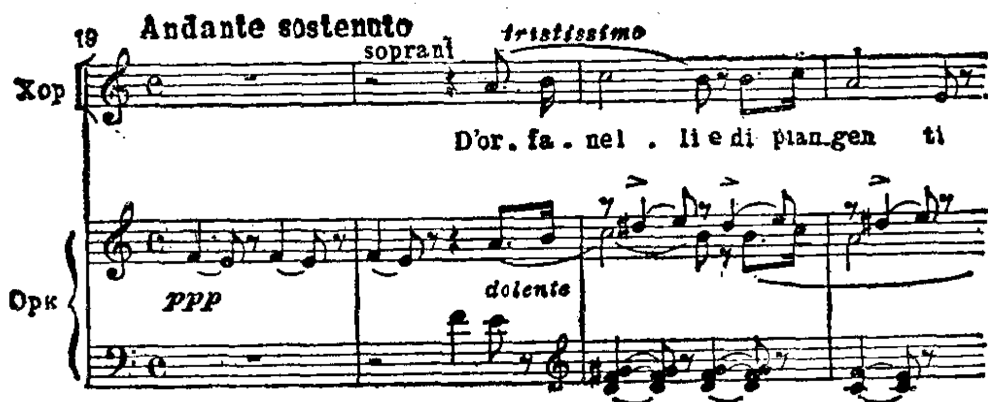
应当特别注意在《麦克白》的乐队伴奏中清晰地表现出来的并

① “当酒杯里注满了酒的时候，欢乐就产生，痛苦就消失”。

在威尔第以后歌剧所常用的短动机音调的作用。我们再看看那些阴沉而不安的旋律飞腾，这种飞腾表征出了推动麦克白走上犯罪道路的阴间力量。歌剧中经常伴随着麦克白夫人形象的一个最富有表情的音调之一，是给人以病态的叹息之感的下行小二度，在麦克白夫人梦游一场（第四幕）中持续地奏出：（例18）



在流亡的苏格兰人哀泣自己不幸的祖国和被麦克白杀死的麦克杜夫的孩子的出色的合唱中（第四幕开始）也采用同一音调，只是在节奏上作了强调①：



在《麦克白》的写作中，威尔第表现了对舞台的深切理解，而这种理解正是他的成熟的作品的重要特点。

威尔第在就《麦克白》准备在那不勒斯上演一事给脚本作者

① 应当说，在本文介绍的第二版中，这个合唱，就其风格的成熟性而言，是高于《麦克白》中其他合唱插曲的水平的（虽然，第一版中以贝里尼歌唱风格写的苏格兰流亡者的合唱也给人以美好的印象）。

卡玛拉诺的上面曾引述的信中，对麦克白夫人的舞台形体的要求，也是极为值得注意的。“您将麦克白夫人的角色交给了塔多里尼，我十分奇怪的是，她竟然同意了。您知道，我很崇敬塔多里尼，她自己也知道这一点。但为了我们的共同利益，我想，她应当停下来，并考虑一下。塔多里尼演这个角色，是好得过分了。也许您会觉得这很荒谬吧?！塔多里尼有很美丽的外形，而我希望看到的麦克白夫人既丑且恶；塔多里尼唱的十分完美，而我希望麦克白夫人不唱；塔多里尼的歌喉是迷人、清亮、有力，而我希望麦克白夫人的嗓音瘖哑，刺耳，阴郁；塔多里尼的嗓音中有某种天使般的成份，而我希望麦克白夫人的嗓音中有某种魔鬼般的成份”。作为一个真正的舞台作曲家，威尔第考虑了音乐和戏剧表情手段的全部总和。他亲自写信从伦敦索取《麦克白》上演用的服装草图。他自米兰与拉·彼戈拉剧院通信，向不懂历史的经理人描绘邓肯国王的时代。威尔第深入到演出的所有细节中；他建议在诸国王出现一场中采用幻灯，这在意大利当时是一件新颖的事，并对被杀死的班科鬼魂的出现作了准确的指示：“他穿着烟色纱衣，披头散发，颈上应当有明显的伤痕”。“所有这些设想，”威尔第写道，“我是从伦敦学来的，这个悲剧在他们那里已经连续演出了两百多年了”。

1847年2月完成总谱之后，威尔第动身到佛罗伦萨去。他积极地参加了歌剧的排演。威尔第早在米兰写歌剧时，就在给经理拉那里的信中，对演员阵容作了准确的指示，威尔第要求次要角色也具有很好的歌喉，因为《麦克白》中的重唱需要好的歌手。

正像常常发生的那样，歌剧扮演者之中也有不满意的人。担任班科角色的演员不愿扮演令人生惧的班科鬼魂。但他不得不服从作曲家。“歌唱家，”威尔第说，“应当唱，也应当演。我们应该停

止这种放任了”(1847年1月21日)。威尔第要求参加演出的人遵守严格的纪律和绝对服从。演员们很熟悉威尔第暴躁的性格；许多人不喜欢他，但又怕他，而真正的演员则在他的指导下工作得十分热情而高兴，因为他们懂得，威尔第追求的是真正的艺术表演。威尔第的特点是，他对真实的表演的重视，不下于深刻的歌唱。经验丰富的出色女演员巴尔别里·妮妮足足花了三个月的时间排演长时间不能使威尔第满意的梦游一场。他要求在表演这一场时要表达出在梦中说话和行动的麦克白夫人的音调和步伐。

《麦克白》的上演获得了很大的成功。歌剧受到报刊的赞扬；指出了新的乐队效果和朗诵的表情力，也有些批评家指责作曲家，说他的歌剧中“魔鬼的”气氛占了统治地位。

威尔第本人很满意《麦克白》。他认为，这是他到这时为止写得最成功的一部歌剧。威尔第将《麦克白》献给了安东尼奥·巴列齐。威尔第在寄给他歌剧总谱时写道：“这里是我爱它胜过我其它所有歌剧的《麦克白》，我以为，这是我最值得奉献给您的一件礼品。”(1847年3月25日)。

威尔第居住在佛罗伦萨期间，认识了曼佐尼的朋友，著名的诗人朱斯蒂。在朱斯蒂家他还会见了当代的其他杰出人物：尼科里尼、历史学家济诺·卡波尼；在佛罗伦萨，威尔第还与著名的雕塑家朱万尼·杜布雷过从甚密。他们一起研究了古城的艺术文物、伟大的意大利大师们的创作。杜布雷回忆说，威尔第精通绘画和雕塑，他特别喜欢米凯朗琪罗，在米凯朗琪罗的作品前面一连欣赏几个小时。

新交的朋友们热烈地欢迎了威尔第的歌剧。朱斯蒂说，他听《麦白克》听的愈多，作品的优点就愈明显地呈现在他面前。《麦克白》的英雄插曲以其激动意大利人心灵的反对专制暴政的斗争主

题而引起了新的爱国主义游行示威。1848年革命前夕《麦克白》在威尼斯的上演被看成是巨大的社会事件。为解放思想所鼓舞的西班牙男高音帕里马，在扮演麦克杜夫角色中，如此热情激昂地高唱《他们出卖了祖国》，以致整个大厅都合着他的歌声雄壮地唱起来。示威游行由于奥地利军队的干涉而中止。

威尔第在佛罗伦萨的新朋友中间度过了将近一年。从杜布雷的回忆中我们了解到，在这个期间吸引着作曲家的歌剧题材中还有《该隐》。叛神该隐这个神话人物曾引起过拜伦的注意。受到上帝咀咒的第一个杀人者被诗人解释为——用他自己的定义——不仅是“第一个杀人者”，而且也是“地面上第一个叛逆者”。杜布雷在佛罗伦萨从事该隐塑像的创作。“显然，我的该隐得到了作曲家的喜欢，”杜布雷回忆道，“他的傲气，甚至他的犷野，都合乎作曲家的心意。我记得，玛斐伊曾要威尔第相信，用他这时正在翻译的拜伦悲剧《该隐》，可以编一个脚本，其动人的情节和强烈的对比很适合于作曲家威尔第的天才的性格和气质”。威尔第显然是偏爱这个题材的，但没实现自己的意愿。

《麦克白》上演之后，威尔第必须立即着手写歌剧《强盗》，这还是1846年伦敦皇家剧院与他预约的。歌剧脚本由玛斐伊根据席勒的剧本改编。很可惜，玛斐依虽有出色的诗才，却没有戏剧天分，也不具备脚本作者所必需的对舞台要求的理解。玛斐伊的脚本中有一些很好的诗的形象，诗句也写得优美动听，但整个说来却不成功。威尔第没有为题材抓住。这个歌剧写的没有热情，在很多方面重复了以前的一些更为成功的作品。几个成功的曲目(第一幕末尾的四重唱，第三幕中阿玛丽亚与查理的二重唱，查理与垂死的父亲相会的一场，戏剧性的幕终三重唱)不能改变整个歌剧的相当松懈和苍白无力的面貌。

由于《强盗》的上演，威尔第在穆齐奥的陪伴下于1847年6月进行了自己的第一次国外之游。根据穆齐奥给巴列齐的信，可以跟踪威尔第的行踪：伦巴第——瑞士——法国——巴登·巴登王国——莱茵河上各城市——普鲁士——奥地利的莱茵河附近地区——重过普鲁士——比利时——法国，最后是伦敦。

在瑞士，他们攀登上圣戈塔德山峰，到过鲁加诺湖，观看了威廉·退尔的礼拜堂、他的住所和杀死瑞士的奴役者盖斯勒的地点。"离开卢萨恩和巴塞尔时是夜里，但仍看到很多奇景，因为月光很明亮"。他们游览了斯特拉斯堡著名的教堂。到过莱茵河两岸。

赴伦敦途中，威尔第在巴黎只停留了两天，观看了巴黎的歌剧，没给他好印象。与巴黎的歌剧相比，威尔第更喜欢伦敦的歌剧；他特别称赞出色的乐队。威尔第十分欣赏伦敦的美以及郊区如画的景色。

1847年6月22日《强盗》在伦敦上演，由作曲家亲自指挥，参加演出的有拉布拉什和著名的英国女歌唱家珍妮·林德。歌剧上演最初几场还受欢迎，但很快就停演了。《强盗》在意大利也没得到多大的成功。英国报刊认为歌剧最初的成功应归功于一流歌唱家的表演，这不是没有根据的。可是伦敦歌剧院经理仍建议威尔第签订在伦敦工作三年的合同，许以优厚的报酬。剧院的建议打动了威尔第，但伦敦的气候对他影响不好。充满了烟和雾的空气使他感到沉闷；而且他还应许了要为意大利卢卡出版社写一部歌剧。

返回途中，威尔第在巴黎停留了几个月，这里正在准备上演《耶路撒冷》(新版的《伦巴第人》)。应当说，适应于巴黎舞台条件的新编本不如原来的。同时他还着手考虑根据与卢卡出版社的合

间而应当写的歌剧的题材。作曲家在选择脚本时，曾在以下几个题材之间犹豫不定：《阿沃拉》，据格林尔巴采的德国童话；《梅杰亚》，据罗曼尼的旧脚本；《海盗》，据拜伦作品。威尔第选中了后者(脚本由皮雅维编写)。1847年11月26日《耶路撒冷》上演后，威尔第在巴黎继续写《海盗》。《海盗》是威尔第最弱的歌剧之一。作曲家对这个曾经吸引过他的题材早已冷淡下来，写得仓促而勉强，尽管拜伦的超浪漫主义的题材是能为威尔第的创作想像提供很好的素材的。歌剧中成功的插曲只有狱中悲怆的一场以及梅朵拉的诗意的浪漫曲；在这接近于意大利民歌旋律的优美而朴素的风格中，已经出现了表现在《弄臣》中的威尔第五十年代的风格特征。《海盗》于1848年10月25日在特利耶斯特上演，没有获得成功。

从《耶路撒冷》上演起，威尔第就与巴黎的几个歌剧院建立了多年的巩固的关系，尽管他对巴黎的歌剧没有好评："坏的歌手"，"一般的合唱队"，"比一般还不如的乐队"(1847年6月9日)。显然，对巴黎歌剧的过分严厉的评价是与作曲家观察了巴黎歌剧院的体制，首先是骄纵的女歌星们无限的权力而感到的不满和愤慨有关的。"请您设想一下，"他写信给经常友好通信的阿庇阿尼伯爵夫人道，"每天都有两个脚本作者、两个经理、两个音乐出版商(在这里他们总是成双作对地行动)来访问我，告诉我说已与某某女歌唱家签订了合同，她同意脚本的主题，诸如此类，等等等等。确实，这就足够令人发疯了"(1847年8月22日)。

威尔第在巴黎度过了半年多时间。使他留在巴黎的，不仅是歌剧院的工作。在这里，个人情况无疑地也有关系。威尔第在巴黎找到了自己的意大利友人；他访问了垂危的多尼采蒂；在这里他遇到了朱塞品娜·斯特丽波妮，正是她的表演对威尔第早期歌剧

的成就起了不小的作用。她的美好的歌喉已失去了昔日的美；斯特丽波妮离开了舞台，而教授歌唱。当代人回忆起朱塞品娜·斯特丽波妮时，认为她不仅是杰出的演员，还是一个有巨大魅力的女人。斯特丽波妮不属于巴黎知识界中肖邦的友人乔治桑或李斯特的伴侣达古伯爵夫人这样的辉煌的代表人物，但她的精神品质却得到友人们的赞赏，其中包括了柏辽兹。

威尔第与朱塞品娜·斯特丽波妮的多年友谊现在更为密切了。威尔第与朱塞品娜接近之后，终于找到了一个了解他的忠实的终身友人。她对作曲家关怀备至，成功地为他建立了必要的创作环境。

在巴黎，吸引着威尔第的，还有他在经历了意大利警察制度的令人窒息的环境之后，在这里体验到的那种相对的自由。在这个可以“过自由的生活”，可以隐没在梦玛特郊区、巴黎的花园、沿岸大街和咖啡馆欢腾的人群之中的城市气氛里，他觉得很愉快。威尔第说，在这喧哗的巴黎，他却过着比在祖国更为幽静的生活。威尔第十分关切地注视着即将来临的革命的事态发展。“如果没有什么重大的事召唤我回意大利，”威尔第在1848年3月写道，——“整个四月我都将留在这里，以便看到国民会议”。但是意大利迅速发展的革命事件改变了威尔第留在巴黎的打算。四月初，威尔第匆匆动身返回祖国。

八、1848—1849。《列尼阿诺之战》

矢忠于革命事业的马志尼——塔尔列称他为“资产阶级革命家当中最真诚、最高尚的典型”——从遥远的流放地继续领导着意大利的革命运动。三十年代和四十年代初期，起义和密谋的浪潮席卷了意大利。这些起义和密谋在很大程度上是马志尼党人活动的结果。但是，马志尼犯了严重的错误，他把人民视为“统一斗争的民族”，因而他和他的战友没有把注意力放到阶级矛盾上，也没有考虑到工人阶级和农民群众的革命可能性。“这些人只注意国家的政治形式，”马克思在谈到马志尼及其战友时写道，“而不能理解作为政治上层建筑的基础的社会组织的意义”①

唯心主义者马志尼从抽象的“正义”观念出发，要求社会改革。从马志尼的观点看来，历史的发展决定于“道德的进步规律”，而革命，则是由于“道德的需要”。马志尼主要依靠意大利的知识分子、中小资产阶级以及自由贵族来实施起义和密谋的策略，并且往往没有对形势作出必要的估计。狂热的青年们继续不断地加入“青年意大利”的行列，他们不畏艰险，英勇地献出生命。但是意大利资产阶级当中却出现了不满分子。很多人认为马志尼的口

① 马克思：《马志尼与拿破仑》，《马克思、恩格斯全集》中文版第12卷，第450页。

号过于走极端，而策略也不正确。

四十年代中期笼罩着欧洲的经济和政治危机，意大利也没有能够幸免。这一情况更激发了人民的革命情绪。自由资产阶级力图使人民群众脱离革命斗争，运动能按照自由改革的道路发展。1846年，格里戈里十六世死后，由教皇庇护九世玛斯塔伊·费列季继位。这时，将意大利统一在罗马教廷周围的思想更是深入人心。教皇庇护九世登位后就实行了一系列温和的自由改革：他解散了他的前任为控制人民而设的、由雇佣的瑞士军队组成的近卫军；他还宣布大赦政治犯。教皇庇护九世的这些自由主义的创举使他在人民当中声名大噪，以致他的名字成了新保皇党的旗帜①。他的改革使人们"欣喜若狂，这种强烈的反应使得尼古拉·巴甫洛维奇②在彼得堡皱着眉头说，一个革命家登上了庇护王位（人们把庇护九世当成革命家）"——塔尔列写道——"庇护九世的敌人不了解他，他们对他的'革命性'感到恐惧。其实自由主义的政治不过是一种策略手段而已。教皇庇护九世实际上是一个狂热的反动分子，这一点大约在两年之后——即1848年革命那年，当他的政权岌岌可危时就清清楚楚看出来了。他是天主教会中所有强大的反动力量在思想上的最大支柱"③。但是在1846—1847年间，庇护九世在意大利却是最得人心的人物。从1846年起，意大利的革命运动按照要求改革的道路发展，这些改革在某些地方也多少实

① 由哲学家朱别尔季领导的新保皇党号召将意大利统一在教廷之下，按照他们的意见，教皇应成为解放运动的领袖。另一派（也是和马志尼派的共和思想敌对的）由撒丁大臣加富尔伯爵为首，他力图使意大利在彼埃蒙特政权（撒丁王国）下统一。团结在加富尔周围的主要是大资产阶级。

② 尼古拉一世的名和父名，1825—1855年间的俄国沙皇。——译注

③ 塔尔列：《维也纳会议之后的意大利》，《1848年的意大利革命》。

现了一点。① 1848年，在西西里和那不勒斯爆发了革命起义。革命运动有如燎原之火，它蔓延到意大利的北部，但是奥地利的军队企图镇压这一运动。赫尔岑这时正在罗马，他写道："来自伦巴第的消息是暗淡的，奥地利人眼见米兰起义不可避免，便扑灭了它，整个意大利只有一个呼声——去支持米兰；每当罩着黑纱的伦巴第旗帜出现在罗马的庆祝大会上时，总是有一阵欢呼声来欢迎它。那些死心塌地的人，那些一个心眼向往意大利独立的人们，他们不满足于帽徽和游行示威，他们要求打仗，期待战争。"②

二月间，法国大革命爆发；三月，奥地利也开始了革命，梅特涅男扮女装从维也纳出逃，奥地利政府宣布米兰实行特别戒严。就在那一天，也就是3月18日，米兰起义了，并且完成了"1848年革命中最光荣的革命"，那时"手无寸铁的人民经过五天的激战，把奥地利军队赶出了米兰。"③

我们在费利切·奥尔西尼④的回忆录里找到了有关意大利人民这一段英勇历史事件的动人的特写。他写道："欧洲人惊异地看到人民拿起了武器来反对敌人，在没有武器的地方人们动用了木棍，甚至马路上的石块，就这样将人数为一万六千，或者是一万七千名纪律最为严明，拥有五十门大炮的奥地利军队赶了出去。""民族独立这一伟大思想是人们共同的愿望，它如同一具大脑，掌握了二千八百万居民的意志。只要想一想，多少年来意大利人彼

① 随着教皇庇护九世之后，托斯卡纳的公爵也进行了自由主义改革。在罗马和托斯卡纳宣布了出版自由，在政府中建立了咨议机构，并且组织了国民近卫军。1847年秋，彼埃蒙特国王卡尔·阿尔伯特也决定走上改革的道路。

② 赫尔岑：《来自法国及意大利的信件》。

③ 马克思和恩格斯：《〈科伦日报〉关于意大利》，《马克思、恩格斯全集》中文版第五卷，第438—439页。

④ 费利切·奥尔西尼(1819—1858)，意大利资产阶级民主主义者、共和党员，争取意大利民族解放统一斗争的著名参加者之一。——译注

此相互竞争，各城市间勾心斗角，历届政府的专横姿肆，那么，就会承认这件事实在非同等闲……

“各小国的青年们成群地出现在邻省，而且当他们回家时都用这样的话互相告别：‘为了支援我们的伦巴第弟兄，我们将在战场上再见’。”①

米兰起义的声势是全民性的——它是在广大的伦巴第农民的支援下爆发的。与此同时，威尼斯也发生了起义。不久，几乎整个伦巴第-威尼斯省都从奥地利军队手中解放了出来。彼埃蒙特政府在人民群众的压力下于3月24日向奥地利宣战。以加里波的将军为首的志愿部队参加了彼埃蒙特的军队。

意大利的统治者们被迫参加了解放战争（甚至教皇庇护九世也派出了自己的军队），与其说他们是想把奥地利人打败，倒不如说是想使人民运动退出战斗，借奥地利军队之手削弱其势力。但是战争并未能使方兴未艾的革命运动偃旗息鼓，它由从国外回到意大利的马志尼亲自领导，四月间，罗马发生了起义，教皇庇护九世不得不仓皇逃跑。西西里脱离了那不勒斯。

各小国为了集聚力量反对革命，急忙召回了军队。第一个这么做的是庇护九世。“我们大声地公开宣布，我们忝列和平和爱之神的全权代表，绝无与奥地利交战之意。”——教皇宣布了拒绝参战。然而，一直到那时为止，众多的意大利人还一直把他看作是反奥的领袖。接着，那不勒斯国王也仿效了教皇的做法。封建反动势力对革命转入了公开的进攻。夏天，在卡拉布里亚爆发的农民起义遭到了残酷的镇压；墨西拿毁于炮火。

五月间，德拉茨将军领导的奥地利军队得到了奥国政府的增

---

① 奥尔西尼：《回忆录》。

援，意大利军队从此一败再败。加里波的领导的志愿军虽然英勇奋战，但七月间奥军给予彼埃蒙特军以致命的打击。在库思拓萨战役（7月25日）之后，卡尔·阿尔伯特的军队退至彼埃蒙特的边境。八月初，奥军再度占领米兰。卡尔·阿尔伯特同奥地利人签订了可耻的停战协定，把整个伦巴第拱手让给了敌人。但是革命并没有因此而被扑灭。1848年秋，革命又出现了一次新的高潮。革命运动的领导人马志尼和加里波的号召发动人民战争反抗奥地利压迫者，他们要求召开全意立宪会议，成立共和国。

库思拓萨的失败使得人民群众对彼埃蒙特发生了反感。托斯卡那发生了起义，这一行动是对议和的回答。起义是由葛拉齐和马志尼亲自领导的马志尼派推动的；威尼斯宣告成立独立共和国。达泽利奥① 写道："国王战争结束了，开始了人民战争。"革命的怒潮席卷了教皇统治区，1849年2月罗马共和国宣告成立，政权交给了有马志尼参加的三人同盟的政府手里。几天之后，佛罗伦萨也成立了托斯卡那共和国。在马志尼派的压力下，卡尔·阿尔伯特重新参加了反奥战争，但是，在3月23日遭到失败后，卡尔·阿尔伯特便立刻逊位，把王位让给了他的儿子维克多·艾玛努埃尔。这是革命失败的开始，笼罩着整个欧洲的反动势力促成了这个失败。庇护九世在这里起了相当重大的作用。为了粉碎罗马共和国，他向各天主教强国求援。

1848年12月，路易·拿破仑当选为法国总统，他担心奥地利的权力在意大利过分增长，便派军队去援助教皇。

一开始，与敌人作殊死战的加里波的的军队击退了法军。但是法国乌季诺将军得到了极大的增援，从而摧毁了意大利爱国军

① M.达泽里奥（1798—1866），意大利作家及国务活动家。民族解放与自由宪政体的拥护者。——译注

队。当法国军队向罗马进发时，他们在所有的街道上都看到写着法兰西宪法第五条的标语牌，它表明法国人民永远不会践踏别国人民的自由。但是，虽然路易·拿破仑还叫做总统，事实上法兰西共和国已经名存实亡。加里波的军队的英勇抵抗被击溃了。加里波的被捕，并被逐出意大利。教皇庇护九世回到罗马恢复了政权。整个意大利的反动势力弹冠相庆。威尼斯比其它各小国抵抗的时间要长，但它在8月末也被奥地利军队占领了。

• • •

1848年4月初威尔第回到意大利，5月返回巴黎，整个夏天在巴黎埋头于创作一部爱国主义的新歌剧——《列尼阿诺之战》。8月间，威尔第和当时也在巴黎的一些卓越的意大利活动家一起向法国政府呼吁，要求它支援意大利人民的反奥战争。但是，威尔第并不相信法国政府真的会支援意大利人民。他给克拉拉·玛斐伊的信上写道："他们是一些虽不反对我们，但对我们也漠不关心的人。"威尔第不仅不相信法国会给予援助，并且对意大利统治者们的背叛政策也作出了正确的判断。他只寄希望于祖国的革命力量："不！不！不！我既不对法国，也不对英国抱什么希望。您知道我把希望寄托在谁的身上？奥地利。我希望奥地利内部发生骚动。那里可能发生某种重要的情况，假如我们善于利用时机，勇敢地，必需勇敢地，参加起义战争，那时，意大利才可能得到解放。但是，千万别指望我们的国王或是外国人！"（1848年8月24日）。这些话很象是出自马志尼之口，因为与后者当时的一句名言可说是遥向呼应："谁要是再信赖王朝的空想，那么，他就是一个没有头脑，没有心肠，对意大利没有真诚的爱，对未来不存在

任何希望的人。”①

这些思想上的相似不是偶然的。1847年威尔第在伦敦见到了马志尼，他与马志尼保持着交往，并且毫无疑问对这位意大利革命领袖人物的感召力可说是相见恨晚。马志尼同样对于威尔第具有革命的、动员力量的音乐作品也给予高度评价。“我和加里波的在政治上的作为，我们的共同的朋友曼佐尼在诗歌创作中的作为，也就是您在音乐中的作为。”——1848年他给威尔第的信中写道——“意大利现在比过去任何时候更需要您的音乐。”②威尔第受马志尼的委托写了一首英雄的赞歌《号角吹响》(Suona la tromba)，歌词是意大利革命诗人玛梅里所写。威尔第在10月间把这首赞歌寄给了马志尼，那时意大利的革命运动正在蓬勃发展。威尔第写道：“我把赞歌寄给您，我尽量设法写得通俗易唱。”按照威尔第的意见，赞歌的歌词为了配合旋律应该略作改动。如果音乐按照没有改动的歌词写，那么音乐就会象威尔第向马志尼解释的那样“比较复杂，就会不够通俗，而我们原来的目的也就无法达到了。”威尔第在结束这封信时(1848年10月18日)写道：“当伦巴第的山谷里响起隆隆炮声时，但愿这首赞歌在轰鸣的乐曲中回荡。”

《列尼阿诺之战》是威尔第四十年代所创作的最好的歌剧之一，它与1848年的革命有着直接的联系。威尔第在秋季写完了《列尼阿诺之战》，当时革命形势在意大利有着急剧的发展，革命获得了短时期的胜利。威尔第怀着那种鼓舞着意大利人民的同样的爱国主义思想感情，抓住了与英勇的现实斗争遥相呼应的创作题材。

题材的历史根据是伦巴第人反对屡次侵扰意大利的法国皇帝

① 摘自《十九世纪史》。

② 摘自季格拉诺夫：《威尔第的〈奥赛罗〉》一文，《音乐史及音乐理论文集》，第二卷。

弗里德利希·巴巴罗沙的斗争。伦巴第各城市的联合军队在列尼阿诺战役中战胜了巴巴罗沙的军队；这一胜利为伦巴第人争取统一的斗争奠定了基础。

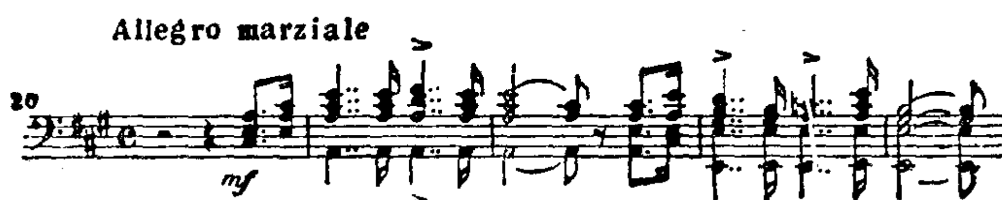
题材的第二条线索是阿列戈、丽达和罗兰多三个人的戏；丽达以为自己的未婚夫阿列戈已战死沙场，便嫁给了阿列戈的朋友罗兰多。个人的冲突（丽达和阿列戈相爱的痛苦、罗兰多的愤懑，他不公平地责备妻子变心）以阿列戈为祖国捐驱而告终。

卡玛拉诺的这个剧本写得很好，题材鲜明，总的主题与个人主题巧妙地互相交织，情节编写得也好，而且多样化。在歌剧创作的过程中，威尔第给了脚本作者积极的帮助，他帮他根据材料拟定计划，他特别注意最主要的戏剧因素的发展。威尔第在给卡玛拉诺的信中详细叙述了最后一幕阿列戈死去那场戏的布局。"一开始，在圣·阿波罗神殿前面，我想把两个，或者三个旋律结合在一起，我想僧侣们和群众的歌词是同一个韵律，而丽达的歌又是一个韵律……。请您注意，这一情节有很重大的意义"（1848年9月24日）。"因为在我看来，女声部的份量不如其他两个声部，我希望您在'死之合唱'之后添上大段激情的宣叙调，使丽达能表达出她对即将死去的阿列戈的爱情和自己的绝望心情〔……〕。出色的宣叙调之后，让丈夫突然出现，这里是一小段感人的二重唱"（1848年11月23日）。
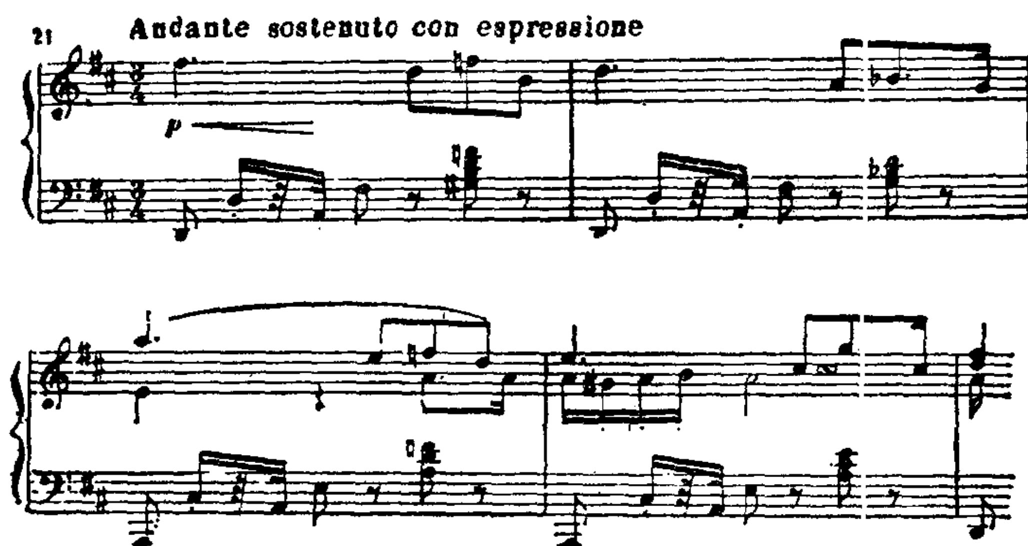
威尔第也很重视第二幕结尾时阿列戈与责备他的罗兰多之间那富有戏剧性的一场戏。

《列尼阿诺之战》是在一种极其真诚和极其激昂的心情之下完成的。这是威尔第四十年代所写的最后一部英雄性历史歌剧。像这样公然号召人们参加革命起义，在过去威尔第所有的歌剧里是未曾有过的。《列尼阿诺之战》的剧作特征类似《伦巴第人》、《阿蒂

拉》，特别是与《厄尔南尼》很近似。同时，在音乐上，《列尼阿诺之战》比前几部歌剧都要成熟；在这部歌剧里，节奏比较自由，旋律也比较丰富而从容。《列尼阿诺之战》里也有一些出色的交响乐片段。首先给人以深刻印象的是序曲，这是威尔第的优秀歌剧序曲之一。它以第一幕爱国主义合唱中的进行曲式主题发展而成：



序曲的中间部分——行板 (Andante)——出现了阿列戈与丽达的爱情主题：



在《列尼阿诺之战》里，群众场面——壮丽、刚毅有力的合唱——占着非常重要的地位。在这一方面特别突出的是第一幕中胜利的、欢喜若狂的合唱《万岁意大利》(Viva Italia)。这首合唱的主题不止一次地出现在整个歌剧中，它在序曲中也被当作主导

主题。第二幕柯莫元老院的一场（阿列戈和罗兰多到那里去号召人们团结起来反对巴巴罗沙）的合唱，其性质就完全不同了，这首合唱具有一种警觉、密谋的特点。

为了庆祝阿列戈参加“死亡骑士”义勇队（第三幕），人们聚集在米兰大教堂的地下室内，那首庄严、沉重的义士们宣誓的齐唱给人以极其深刻的印象①：

Andante sostenuto

22 sotto voce

Хор

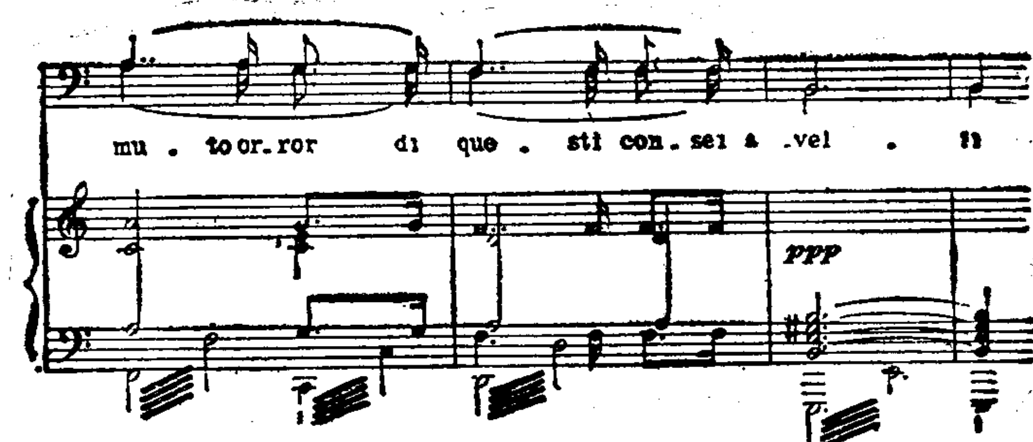
Fra que - ste den - se

Орк. pp

te ne bre, fra il

ppp

① “这里，在昏暗中，在墓地的死寂气氛中”。



这一场的森严的浪漫主义精神与《厄尔南尼》中著名的密谋一场息息相通。

威尔第认为意义极其重大的最后一幕的开始部分，不论在音乐的成就上，或是剧作手法方面都非常出色：群众在广场上的合唱和教堂传来的歌声与丽达的悲痛的旋律对比地结合在一起。在这些对比形象的结合中，以及在最后一幕接下去的发展中，威尔第表现了巨大的音乐戏剧技巧。

应该承认，在《列尼阿诺之战》里，正如在作者四十年代创作的绝大部分歌剧里一样，威尔第对于人物性格的揭示还不够深刻。他的注意力集中在戏剧情节的描绘上。因此，这部歌剧的主导动机还是《厄尔南尼》里的那些预示性的动机。在第一幕中，当丽达心中充满了不祥的预感时，葬礼进行曲的余音在乐队里依稀可辨；这是这部歌剧最后一幕当垂死的阿列戈出现在舞台时的音乐。当米兰的代表们进入元老院大厅时（第三幕），乐队中出现了《万岁意大利》的主题。

阿尔什万格在专为这部歌剧所写的一篇文章中谈到此剧的戏剧成就时写道："《列尼阿诺之战》是一部具有巨大感人力量的、英雄性的音乐剧。我们称它为剧，是因为这部歌剧的情节和音乐所

依据的艺术原则无疑是适于在舞台上演出的；它不同于那些在当时的意大利舞台上占统治地位的贝里尼和多尼采蒂的歌剧，在那些歌剧里有着一系列与假定的题材布局关系不是很密切的咏叹调和重唱。……

正如威尔第的许多其它的歌剧一样，在《列尼阿诺之战》里，在与激昂、强烈的感情以及广泛采用大量音乐体裁的结合上，其比例是站得住脚而且恰如其份的。对于当时的意大利来说，这些体裁也包括实质上非常接近意大利民间曲调的歌剧咏叹调、浪漫曲和重唱”。①

阿尔什万格上面这番话不仅是就《列尼阿诺之战》这部歌剧而言，它实质上也概括了威尔第的大部分早期歌剧创作。

诚然，《列尼阿诺之战》也正如威尔第其它早期的歌剧一样，还没有摆脱意大利歌剧的许多陈规旧套。情节的展开主要不是根据剧情的心理发展，而是为了追求戏剧效果故作惊人之笔，以此作为对比。咏叹调缺乏个性特点，不足以揭示剧中人物的性格；其中采用了不少远非全能切合形象内容的美声唱法(bel canto)作为装饰。

与此同时，这部歌剧的旋律构造在很多地方是威尔第一些比较成熟的歌剧的先声。在丽达的极度悲痛的音乐中（第一幕里与阿列戈的二重唱）有着吉尔达的音调(《弄臣》终幕四重唱中吉尔达的部份)。丽达在最后一幕中的悲惨呼声使人想起了薇奥列塔的爱情主题。巴巴罗沙的咏叹调(第二幕)与鲁多尔夫的部分(《露伊莎·米勒》第一幕结尾的五重唱)有着共同的特点。但是，在所举的这些例子里，我们看到的不是直接的相似，而是在相似的情节

① 阿尔什万格：《威尔第的一部被遗忘的歌剧》。

中采用同一类型的结构、节奏和音调上的转换。例如，在巴巴罗沙的复仇咏叹调里，以及在鲁多尔夫在威胁下揭发父亲的秘密时，伴奏的低音部分都有固定的、低沉的半音音响。甚至在威尔第最早的几部歌剧里也是用进行曲式的节奏来刻划英雄性段落。威尔第常常把不祥的预感、命运的思想、威胁性的诅咒(《厄尔南尼》、《麦克白》、《列尼阿诺之战》)与葬礼进行曲的节奏联系在一起。这些固定的音乐形象与各种内心状态或戏剧情节的结合已成为定型，其中包括我们前面谈到过的，威尔第在他的一些歌剧中所采用的那些主导动机的类型。

《列尼阿诺之战》是威尔第早期一系列英雄性歌剧的最后一部。阿尔什万格在那篇文章里说得对，这些歌剧好就好在"情节发展急剧、对话及宣叙调紧凑、思想统一，以及高度的艺术家的热情"，"对生活的热烈感情和美"。①

威尔第写完《列尼阿诺之战》之后，亲自去罗马指导这部歌剧的排演。1849年1月27日在阿根廷剧院首次公演②，两个星期之后，罗马宣告成立共和国，教皇惧怕即将到来的革命，再度逃跑。在挂满了国旗的剧院里，意大利人充满热情地欢迎威尔第这部新的爱国主义作品。

没有哪一部威尔第的歌剧是在这样充满期待和大喜若狂的气氛中上演的。当时谁又能料到，不到半年功夫宗教裁判又在流满

---

① 同前。

② 随着反动派的到来，《列尼阿诺之战》遭到禁演。从威尔第给里科尔第的信中得知，显然是迫于检查机关的压力，这部歌剧在1850年曾一度更名为《哈列姆的围攻》(Assiedo di Harlem)。在新版本中，剧情发生的地点从意大利移到了荷兰，巴巴罗沙也变成了阿尔布大公。但是，虽然经过了修改，这部歌剧却一直到1861年才上演，也就是伦巴第一威尼斯省并入彼埃蒙特的两年之后。

鲜血的罗马得到复活，而教皇又成了具有无限权力的大主教呢？教皇庇护九世回到了罗马，但他却永远失去了人民对他的信任。奥尔西尼写道："所有接着而来的灾难的真正的和主要的原因是什么呢？罗马朝廷！它使意大利人回忆起过去的光荣，回忆起古代的英雄的传统。它允诺人民进行改革，答应给人们自由，但是结果却召来各国的兵士，让他们布满在我们的土地上，毁灭我们的城市，枪杀我们优秀、高尚的青年，并且干下了在查理八世入侵意大利之前从未见过的惨无人道的暴行。"①

"您要知道，罗马的大灾难使我感到何等地沉重……。正义吗？在刺刀面前还有什么正义可言？"1849年7月14日，也就是法国军队占领罗马后的第十二天，威尔第给他的罗马朋友鲁卡尔迪的信中这么写道。一年以后，在乌云压城城欲摧的时候，威尔第给卡尔卡诺的信中充满了深切的悲痛："我们不能忘掉过去，而将来，谁知道情况又是怎样？"（1850年6月17日）。

---

① 奥尔西尼：《回忆录》。

九、《露伊莎·米勒》。民间音乐

当威尔第还在写作《列尼阿诺之战》的时候，他在给卡玛拉诺的一封信里就写道："我需要一部短小、有趣、情节发展得快，而且充满激情的戏——这样的戏我比较容易写出音乐。"卡玛拉诺建议威尔第采用席勒的名剧《阴谋与爱情》这个题材。威尔第早就酝酿过把这部社会"市侩"悲剧作为题材。他接受了卡玛拉诺的建议，就在《列尼阿诺之战》上演后，一回到巴黎就着手创作以席勒名剧为题材的第三部歌剧，取名为《露伊莎·米勒》。

席勒的话剧与威尔第的歌剧基本内容都是以露伊莎和鲁多尔夫(在席勒的话剧里叫斐迪南)为了保卫自己幸福的权利而痛苦以致死亡的情节。由于门第的悬殊使得这对主人公不能结合。不论就思想上的丰满或是艺术上的成就而言，卡玛拉诺的剧本当然都不能和原著相比拟。在卡玛拉诺的脚本里，席勒的题材变成了纯粹是一般的言情戏。席勒剧中的社会问题在卡玛拉诺的脚本里已荡然无存。这是可以理解的，因为1849年革命失败后，意大利笼罩在反动气氛之下，不可能指望检查机关会放过这一部揭露上层社会不法行为的剧本。卡玛拉诺删掉了原著中所有具有揭露性的情节，在歌剧里没有贪淫好色的暴君——公爵（虽然在席勒的戏

里这一人物亦未出场，但在话剧中却起着非常重要的作用）；没有侍从叙述公爵把侍仆卖到英国去当兵的激动人心的一场戏；也没有揭露宫廷生活穷奢极侈的场景。席勒所着力描绘的反面人物形象在歌剧中完全不是那么锋芒毕露了。卡玛拉诺把被公爵勾引的热情的米尔福特夫人——露伊莎的情敌，换成了一个平平常常、端庄的世俗女子；她是一个年轻的寡妇费德莉卡，鲁多尔夫的表妹，父亲命令他与她结婚。鲁多尔夫的父亲瓦尔特也失去了他的性格特点和压迫者的厚颜无耻与残忍的面目。在席勒的话剧里作为尖锐对比的高尚人物——露伊莎的父亲，老音乐家米勒，在卡玛拉诺的剧本里却是一个缺乏戏剧性的多愁善感的人物。与席勒创造的反面人物形象最接近的是瓦尔特的同谋，他的秘书，凶恶而狡猾的伍尔姆。他为了把露伊莎弄到手，使出了最卑鄙的阴谋手段。

威尔第非常重视这一角色，有关这一点从威尔第与卡玛拉诺就《露伊莎·米勒》的脚本频繁来往的书信中可以证明。威尔第希望在这个人物的性格里有喜剧的特点。在第二幕，他与露伊莎的那场戏里，这些特点应该给观众十分强烈的印象（伍尔姆强迫这个不幸的姑娘给他写一封情书，这封信将向鲁多尔夫证明她已变了心；露伊莎只有以这样的牺牲来减轻公爵的怒气，后者已命令把她的父亲关进了监牢）。在这里，处于首要地位的已经不是戏剧情节的效果了（像四十年代大部分歌剧那样）；威尔第给自己设了一个新课题——创造活生生的人的性格；象莎士比亚那样，创造一个悲剧与喜剧相结合的、生动逼真的情节。可能，在这方面，作曲家并没有能实现自己的初衷。

在伍尔姆的音乐形象中有不少陈旧的、取自一般歌剧里描写恶人的手法。与此同时，在《露伊莎·米勒》里，不少出色的篇章

都与刻划这个亚戈①的前驱有着密切的关系。

在《露伊莎·米勒》里，威尔第第一次给自己提出了创造人物的个性特征、表达普通人的感情的任务。这是《露伊莎·米勒》与四十年代英雄性歌剧的主要区别所在，同时也是把这部歌剧划归威尔第第二个创作时期开端的根据。

在《露伊莎·米勒》里出现了一些在威尔第四十年代至五十年代的歌剧创作中形成的极为显著的特点。在描写普通人的时候，威尔第比过去更多地采用了日常生活的音调和节奏。费德莉卡的形象用古老的小步舞曲来刻划。在农民的合唱②中，农民们同情露伊莎的痛苦，他们告诉她父亲被逮捕的消息（第二幕），在这首合唱里可以听出意大利民歌的音调及其独具特点的节奏变换：

23 Allegro moderato
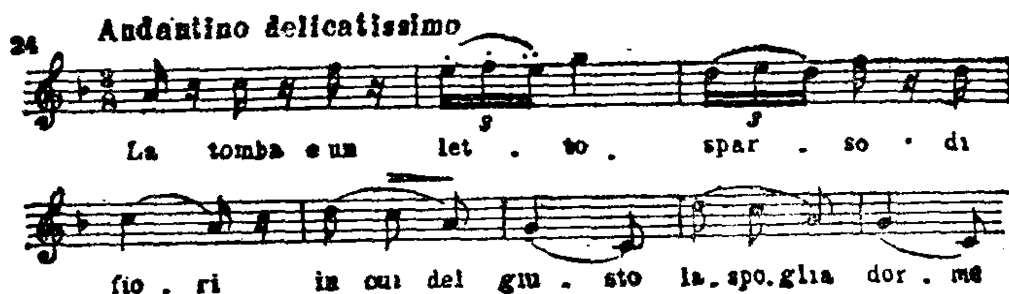
Al vil.lag.gio dan am.pi tor.nan.do del.la

roc cia pel ri.pi do cal.le.

① 亚戈是威尔第晚年创作的歌剧《奥赛罗》中的反面人物。——译注

② “村旁，田边，陡峭的山间小道上”。
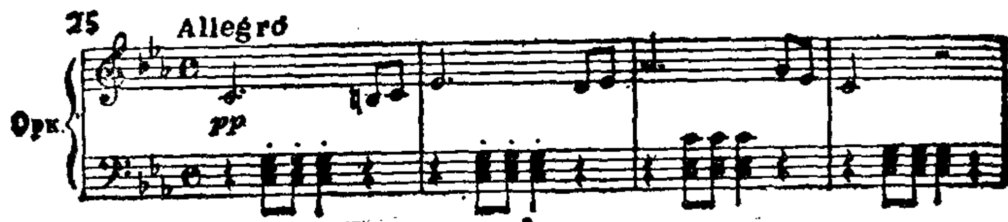
露伊莎那首希望以死来摆脱痛苦的咏叹调（最后一幕结尾的一场戏）①其旋律沉入幻想、清澈透明，它那圆舞曲型的节奏轮廓也近似意大利民间小调。



威尔第这一崭新、轻盈的旋律是后来的薇奥列塔与生命告别时的形象，也是阿伊达临终前那段旋律的先声。
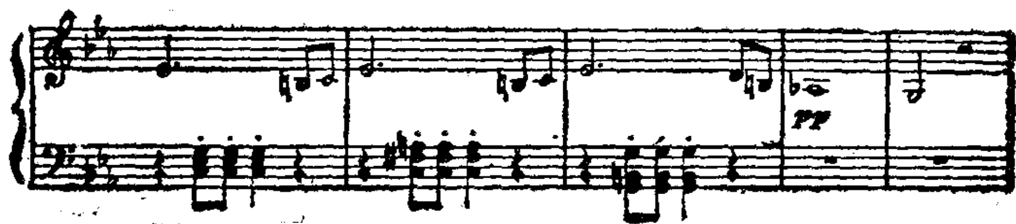
《露伊莎·米勒》里描绘日常生活的朴素旋律赋予坎蒂列那以较大的灵活性；节奏也较之威尔第四十年代的其它歌剧更生动，更富于变化。

露伊莎·米勒的主导主题贯穿整部歌剧的始终。这一基本主题以其急遽的节奏及悲哀的音调表现了露伊莎对幸福的追求，同时也倾诉了她的痛苦。在整个歌剧中，这一主题多次变换，它的个别音调和节奏型经常出现。露伊莎的主题及其变型出现在歌剧所有最重要的时刻②：



① "这张铺满鲜花的床是坟墓。"

② 在前面引用过的玛加吉涅尔的论文里，关于歌剧《露伊莎·米勒》和《茶花女》的主题发展颇有一些饶有兴味的见解。



根据同一主题写成的序曲(奏鸣曲快板形式)展开得很好，配器技巧也很高。

《露伊莎·米勒》里没有其它真正的主导主题。但是，正如威尔第早期的歌剧一样，其中有一些音乐的刻划虽没有显明的主导主题，但它们与一定的登场人物有关。用生硬、带刺的节奏刻划伍尔姆，用舞蹈性的节奏描绘费德莉卡。

《露伊莎·米勒》重唱场面的性格刻划较之早期的歌剧有所提高。首先，登场人物的性格在他们的相互关系中揭示了出来。在不破坏音乐统一的前提下，威尔第力求各个声部都能脱颖而出，使每一个人物都具有各自的音乐面貌。最典型的是以五重唱结束的第一幕的终场。

第二幕中露伊莎与伍尔姆的二重唱人物个性的刻划非常富于表现力：伍尔姆恶毒、怪诞的音调与露伊莎动人的坎蒂列那形成对比。歌剧的最末一场，即露伊莎和鲁多尔夫殉情的一场——鲁多尔夫由于爱人虚构的变心而绝望，他给了她一杯毒酒，自己和她一起一饮而尽，威尔第在这里也使剧情达到了巨大的表现力。

《露伊莎·米勒》不论是首场演出(那不勒斯，1849年12月8日)，还是后来的演出，都没有得到像四十年代英雄性歌剧那样大的成功。不过，评论界对这部歌剧的评价还是肯定的；人们注意到了威尔第创作中的新特点——真实地描写人物性格，摆脱了过去那种过份夸张的手法。关于这一点，在这部歌剧上演多年之

后，从诗人兼作曲家阿里戈·波依托写给他的法国友人的一封信中可以得到证明。波依托承认，任何时候听到男高音的“Quando la sera”(第二幕中鲁多尔夫的咏叹调)都不能无动于衷：“啊！您无法理解这首绝妙的坎蒂列那在意大利人的心灵里，特别是在那些少年时代唱过这首咏叹调的人的心灵里激起了怎样的回响和怎样的狂喜啊！您要能理解就好了！”①

1850年初，《露伊莎·米勒》上演后，威尔第与朱塞品娜·斯特丽波妮迁往布塞托。通过作曲家与卡玛拉诺的来往信件可以看出，这一年当中威尔第一直在紧张地探寻新的歌剧题材。在威尔第给卡玛拉诺的一封信里，他要求后者去寻找A·古季耶尔斯的那个“出色的、具有丰富的思想和激动人心的情节”的西班牙话剧脚本(威尔第指的是《游吟诗人》)，并考虑把它改编成歌剧脚本。“我需要两个女主角，一个是吉普赛姑娘，她的个性很特别(着重点是本书作者所加)…… 我想以她的名字作为歌剧的名称”。(1850年1月12日)。威尔第同时考虑到以大仲马的话剧题材写一部歌剧，他也想到了莎士比亚的《李尔王》。在他给卡玛拉诺的信里叙述了《李尔王》脚本大纲。“《李尔王》这一题材是如此之令人激动，它是这样地复杂，看起来好像不能写成一部歌剧。但是，当我仔细研究之后，我觉得，尽管困难大，但并非不能克服。”威尔第希望《李尔王》的脚本不同一般。“要令人耳目一新”，“不落窠臼”(1850年2月28日)。然而，威尔第对这个题材尽管跃跃欲试，但末了还是很快罢了手。他同时还谢绝了朱利奥·卡尔卡诺要为他把莎士比亚的《哈姆雷特》写成歌剧的建议。“《哈姆雷特》是一个严肃、重大的题材……，”威尔第写道“《李尔王》很难，而《哈

① 见托耶：《威尔第》。

姆雷特》更复杂”(1850年6月7日)。

威尔第1850年写的歌剧(《斯蒂费里欧》)不属作曲家成功的作品之列。脚本是皮雅维根据苏维斯特尔和布尔茹阿的一个被遗忘的法国剧本改编的。《斯蒂费里欧》是一部缺乏鲜明戏剧情节的歌剧。它是一部题材十分幼稚、以心理描写为主的戏：一个法国牧师的妻子有了外遇，经过一系列的内心斗争，丈夫终于原谅了悔过的妻子。在这一个题材里面有什么可以吸引威尔第的呢？看来，首先是为歌剧寻求新的、不平常的人物性格，着眼于登场人物的心理活动及主人公的内心世界，这种做法在《露伊莎·米勒》里显然就已经加强了。

1850年11月16日，《斯蒂费里欧》在特里耶斯特上演，演出不算成功。这在很大程度上要归咎于检查机关，他们把剧本搞得面目全非，这不能不影响音乐的质量。虽然报界也公正地指出了这部歌剧有许多出色的旋律和富有表现力的乐队，在这些方面《斯蒂费里欧》堪与《露伊莎·米勒》媲美，然而毕竟瑜不掩瑕：这部歌剧的音乐成就无法弥补它剧作手法上的缺陷。《斯蒂费里欧》在舞台上没能站住脚。七年之后，威尔第彻底重写了这部歌剧，他利用《斯蒂费里欧》中的部分音乐写了一部以中世纪题材的新歌剧《阿罗尔多》。关于这部歌剧，我们在下面还要谈到。



谈到威尔第的歌剧创作，特别是五十年代的歌剧，必需要稍稍谈一谈意大利的民歌，以及它和意大利歌剧的联系。

远在歌剧诞生之前，民歌即已与作曲家的创作有了历史悠久

的有机联系。十五世纪和十六世纪的声乐复调音乐就包含了丰富的民间小咏叹调和民间曲调。随着主调音乐的发展，以及歌剧和声乐艺术的日趋发展，这种联系更为牢固了。正如法国音乐研究家蒂埃尔索所指出的那样，意大利民歌对民族音乐发展产生的影响由来已久："卡里西米、卡伐里、斯卡拉蒂、佩戈列西、泊西耶洛、罗西尼、贝里尼、威尔第，以及现代的一些作曲家经常寻求并再现它的音调，他们在自己被称为音乐之乡的祖国，确立了民间艺术与意大利音乐大师之间的永恒的联系"①。谈到意大利民歌本身，它在十七、十八世纪也有了新的特点；在歌剧的影响下创作出来的民歌远远离开了古老的传统。

意大利人民所具有的非凡的音乐天赋也给民间音乐的发展打上了印记。斯汤达尔曾经说过："每逢星期日就兴冲冲上别尔日尔街音乐学院去听音乐的全部巴黎人，他们对音乐的热爱也抵不上五十个拉扎罗尼人。"② 意大利人非凡的音乐天赋始终使外国旅游者啧啧称奇。远在十八世纪，彪尔涅③ 在意大利旅行时曾对意大利流浪音乐家的演奏和歌唱赞美不已。"就在我来到威尼斯的时候，我碰上了一群流浪音乐家，两个小提琴手、一个大提琴手、一个歌手……，他的歌声是这样地美妙动听，如果随便在哪个欧洲国家，我敢说他准会引起注意并赢得一片掌声。小提琴手相当准确地奏出了许多极为困难的经过句，大提琴拉得极其清晰。然而人们对他们的注意却不会超过我们英国人对卖炭人或牡蛎贩子"。

---

① 蒂埃尔索：《流行歌曲》(La chason populaire)》。

② 斯汤达尔：《1811年意大利游记》。

③ 彪尔涅(Burney，1726—1814)英国音乐史学家。——译注

关于意大利流浪汉绝妙的小提琴、吉它合奏，十九世纪的俄罗斯旅行家也有过记载。

约在彪尔涅游意大利之后一百年光景，伊波里特·泰恩[1]也提到了意大利人的敏锐的音乐感受力和高度的音乐表演天赋。泰恩看了在那不勒斯圣·卡尔洛剧院上演的威尔第的《游吟诗人》，他对意大利歌剧的观众作了一番出色的描写："当任何一个音符稍有不准时，观众席里便又是口哨，又是尖叫、怪喊和多种多样的起哄，然后，一转眼，如果咏叹调最后一句唱得很好，——就响起震耳欲聋的掌声。池座里的一些人低声哼唱着咏叹调，甚至哼着管弦乐部分，并且哼得非常准确。门口的老百姓也是如此……。事实上这些人本身就是音乐家。他们懂得音乐中的全部细微奥妙之处，对于表演中的正确和错误就象我们巴黎人理解幽默和俏皮话的微妙之处一样。"[2]

读者从前面引用过的斯塔索夫的话里已经知道，意大利广大阶层的人民不仅大多是歌剧迷，而且还常常粉墨登场。外地来的歌剧团常常在城市贫民中挑选合唱队员，因为这些歌剧团的老板养不起一个固定的合唱班子。因此，任何一个市民，只要他有一副好嗓子和好听觉，都可以参加歌剧演出。

泰恩也谈到了这一点。按照他的说法，男女合唱队员，一般地说："在歌剧院工作……只是业余的，他们靠某种别的工作生活。比如，某个泥瓦匠到了晚上就变成了一个火枪手或是古代克勒德人的祭司，他来参加排演时还穿着那条膝盖上满是白泥浆

① 泰恩(1828—1893)，法国文学家、艺术家、哲学家和历史学家。——译注

② 泰恩：《意大利游记》。

的工作裤"①。

人民具有这样高的音乐天赋，听众和表演者在歌剧里又能这样地打成一片，歌剧艺术在意大利能这样深入人心也就完全可以理解了。它也影响到民间音乐的风貌，有时使得作曲家的音乐与民歌之间的界限渐渐不那么分明了。所有被观众和演员从歌剧院带出来的曲调全部被街头音乐家、歌手和街头手风琴手用口哨吹出来，唱出来或是用乐器奏出来。这些曲调很快就在日常生活中不胫而走，往往难以确定究竟是作曲家的歌曲变成了民歌呢？还是民间曲调被引进了歌剧。
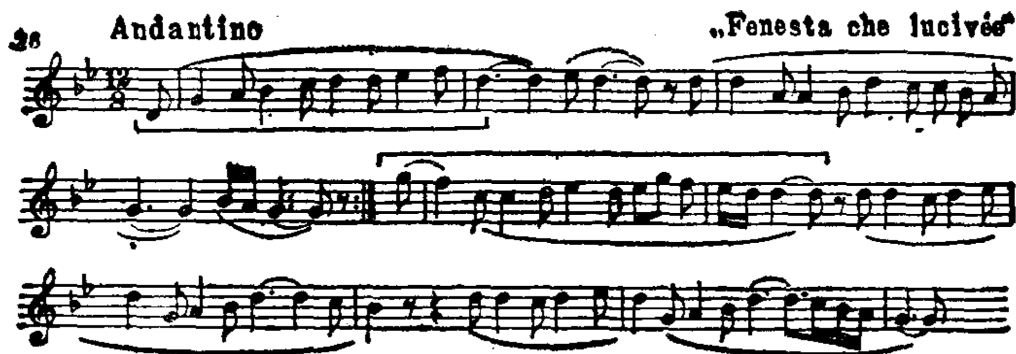
在意大利民歌集里常常可以看到不仅有十七、十八世纪歌剧中的流行曲调，甚至还有很多贝里尼和罗西尼的旋律，只不过歌词和节奏不同而已。

歌剧旋律的个别片断常常渗入到歌曲中去（例如，意大利民俗学家认为，多尼采蒂的歌剧《路克雷齐亚·波契亚》的乐句是《桑塔露齐亚》一歌的基础；那不勒斯歌曲《卡露莉那》的动机是由贝里尼的《蒙泰古与凯普莱特》的序曲产生的；歌曲《我十分爱你》结尾部分的曲调进行是取自贝里尼的《梦游女》中鲁多尔夫的浪漫曲《故地重游》(Cari luoghi vi ritrovai) 的乐句。值得注意的是，对某些歌曲的来源众说纷纭。例如，人们已经确定，《透出灯光的窗户》(《Fenesta che lucivee》)这首西西里民歌被认为是罗西尼的《摩西》中那首著名的《祈祷》的旋律，只不过略加改变，而贝里尼的歌剧《梦游女》阿密娜终场咏叹调的短句则全部是来自民间②。下面就是这首歌曲的旋律：
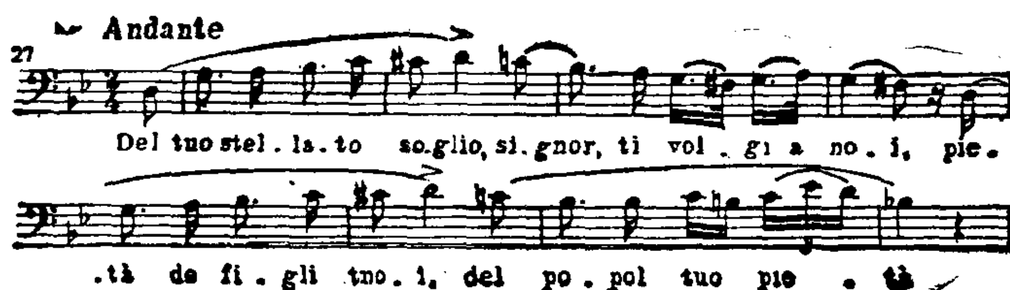
---

① 泰恩：《意大利游记》。

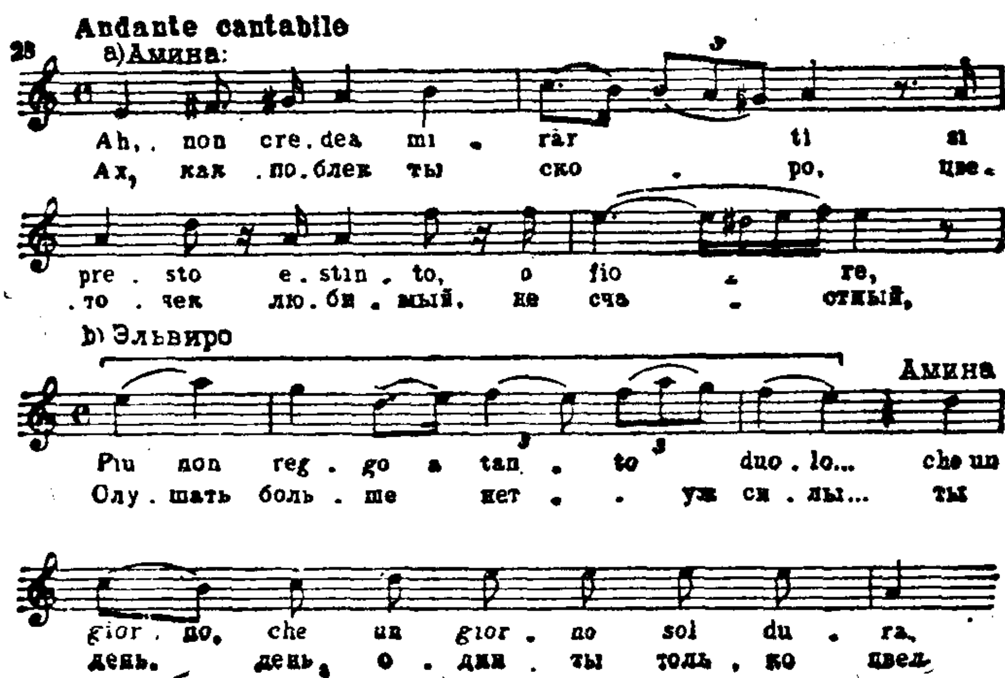
② 卡拉瓦格利奥斯：《意大利的民间音乐》。



不难看出这首歌曲与罗西尼的《摩西》中的《祈祷》在音调上的共同之处。



我们再引几小节阿密娜的终场咏叹调：



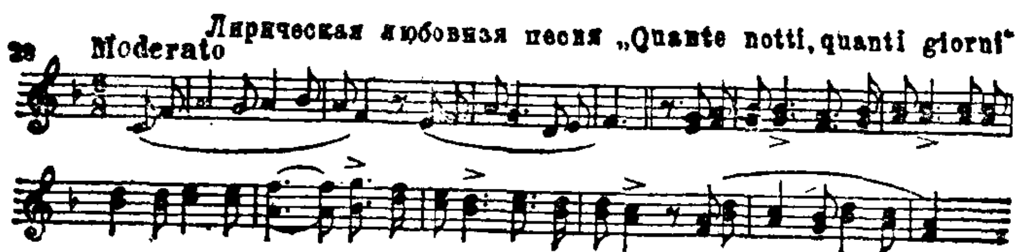
可以想见，民歌的旋律进行和民间小曲无需刻意借用就能引进歌剧，因为它们与坎蒂列那的音乐织体已有机地融为一体。关于这些旋律来源的争论本身，就足以证明罗西尼、贝里尼和多尼采蒂的旋律语言与民歌的密切关系，而不必去推敲这些旋律究竟应该算作创作还是向民歌借用的。

民歌集里偶尔也有不少歌曲是作曲家以民间体裁创作而成的。如十九世纪初一首极为流行的船歌《小船上的金发姑娘》(《La biondina in gondoletta》) 就是这样的作品，李斯特在他的钢琴套曲《威尼斯和那不勒斯》(《巡礼年鉴·意大利》)中采用了它。这首歌流传广泛，在当时的许多手抄本里都可以看到，它还被改编为独唱曲、重唱以及吉它乐曲等。

与歌剧旋律有密切关系的那些意大利民歌，一般说来没有意大利歌剧中常见的那种大量装饰音。在这些民歌里，用以强调简单流畅的坎蒂列那的优美旋律线的，是优雅的节奏型、带有典型的(特别是伦巴第歌曲)强拍的节奏变换，这种变换往往是以三连音和附点节奏交替出现。

在现代的意大利歌曲里，多半是自然音体系——大调和小调，几乎没有古代的调式，虽然西西里和那不勒斯歌曲的特征是弗利季亚调式的因素，特别是下行的Ⅱ级和Ⅵ级，自然大调与和声大调交替出现。这些歌曲有着四角分明的结构，有着简单的，多半是三拍子(特别是在舞蹈伴唱歌曲中)，有着意大利人极为喜爱的三度和六度的旋律进行，还有大量平稳的延留音，这些歌曲往往用吉它伴奏①。它们的和声一般不复杂(绝大部分是主和弦与属和弦的相互交替)。试举一首伦巴第民歌为例：
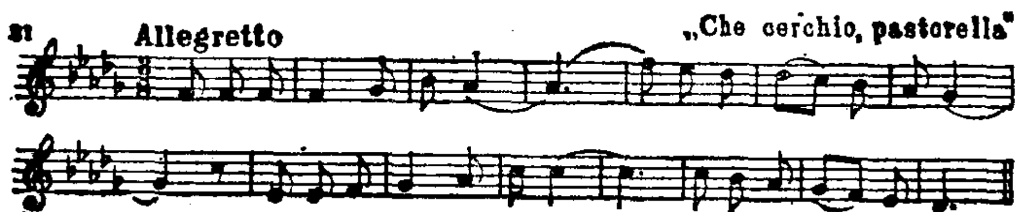
① 这使我们想起人们常常指责意大利作曲家写的歌剧伴奏是“吉它化”的。瓦格纳曾轻蔑地把多尼采蒂的乐队称为“大吉它”。



在生气勃勃的《美丽的威尼斯姑娘》(《La bella veneziana》)一歌里也有着同样的具有特征的节奏变换。
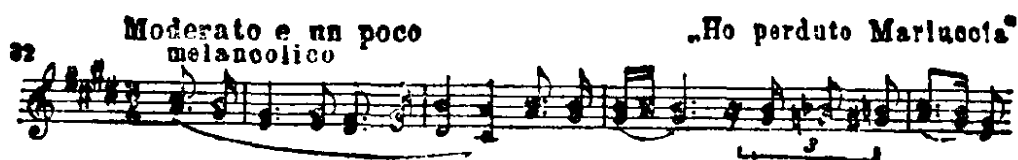


再举一首伦巴第歌曲《牧羊女》：(《La pastorella》)



罗马农村歌曲《美丽的姑娘，你在做什么》(《Che fai bella fanciulla》)也是这个动机，只不过稍有改变。
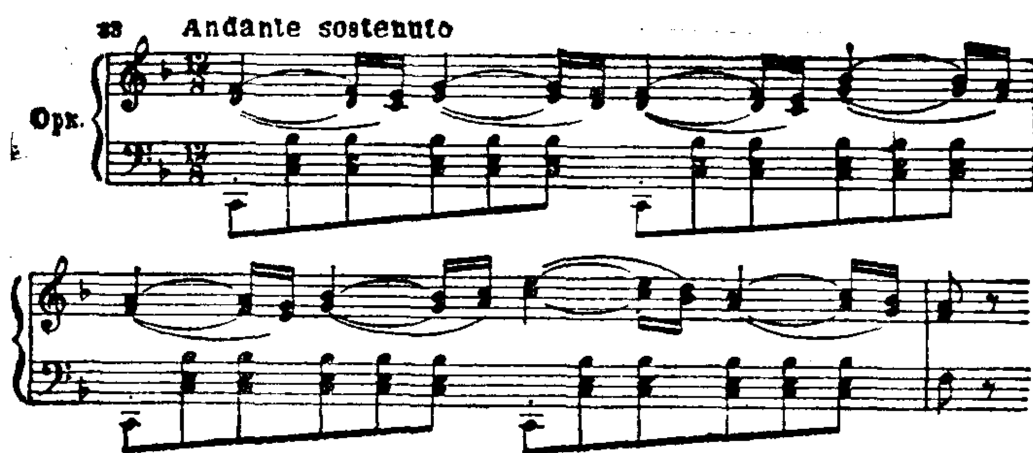
在忧郁的阿布鲁察情歌里，有着代表意大利歌曲旋律进行特征的平行三度和六度：



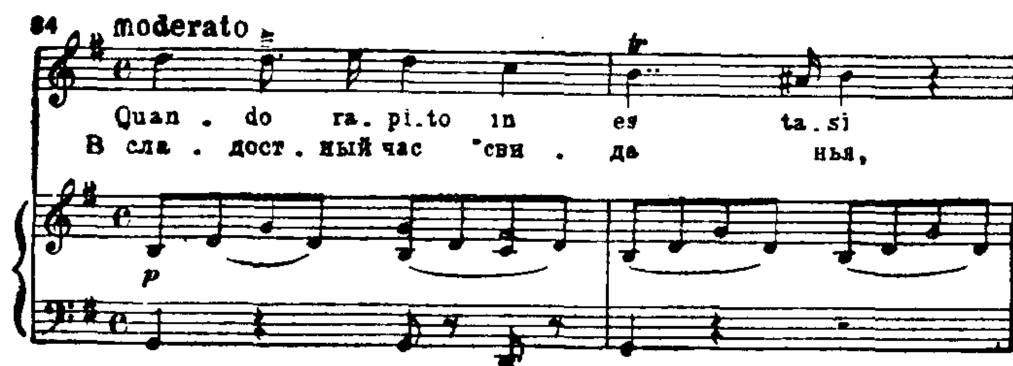
为了更清楚地证明这些歌曲的音乐语言与意大利作曲家歌剧

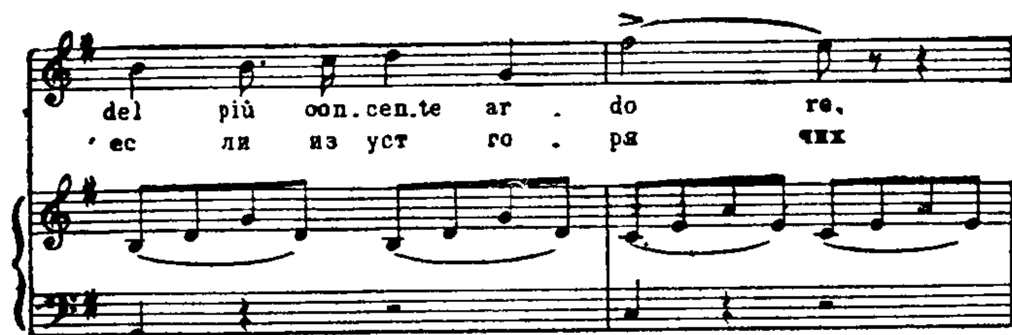
风格的共性，我们把这些民歌与贝里尼及多尼采蒂歌剧写法的模式作一番比较。
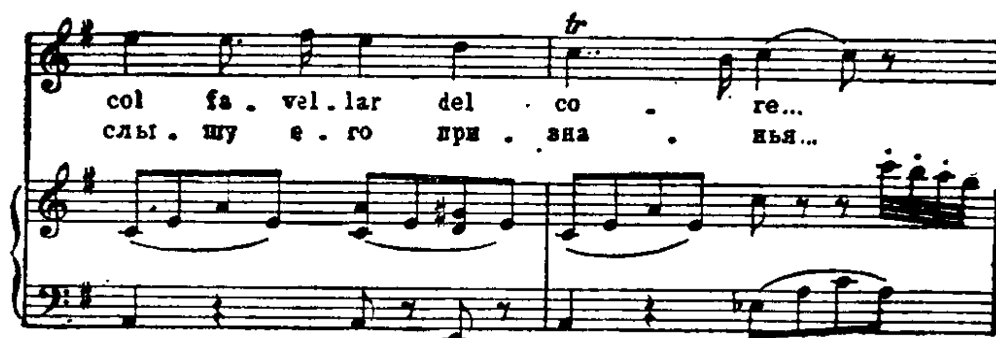
在《圣洁女神》(《Casta diva》)(贝里尼的歌剧《诺尔玛》中诺尔玛的咏叹调)的合唱副歌以及仿效它的乐队里，流畅的平行三度的声部进行，以及在这一柔和的、轻轻摆动的旋律中富有表现力的延留音，与例32中那首朴素的乡村歌曲是如此地酷肖，简直像出自同一作者之手：
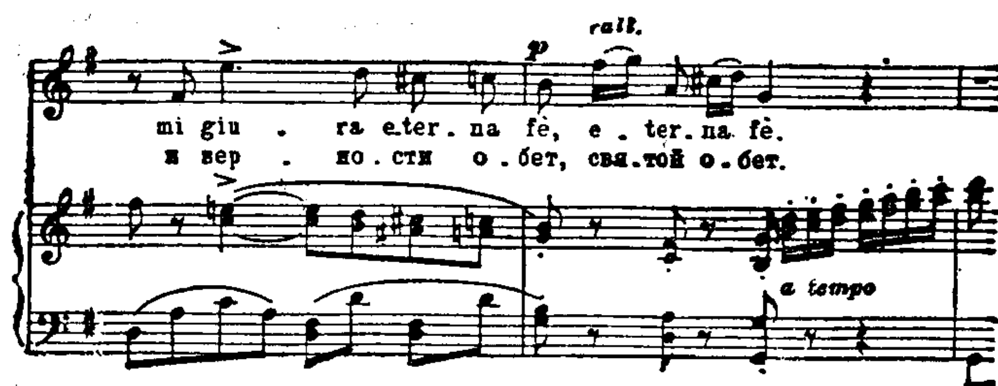


多尼采蒂的歌剧《拉莫摩尔的露契亚》中露契亚的卡伐蒂那与意大利民歌(见例29及30)的近似也是一目了然的：
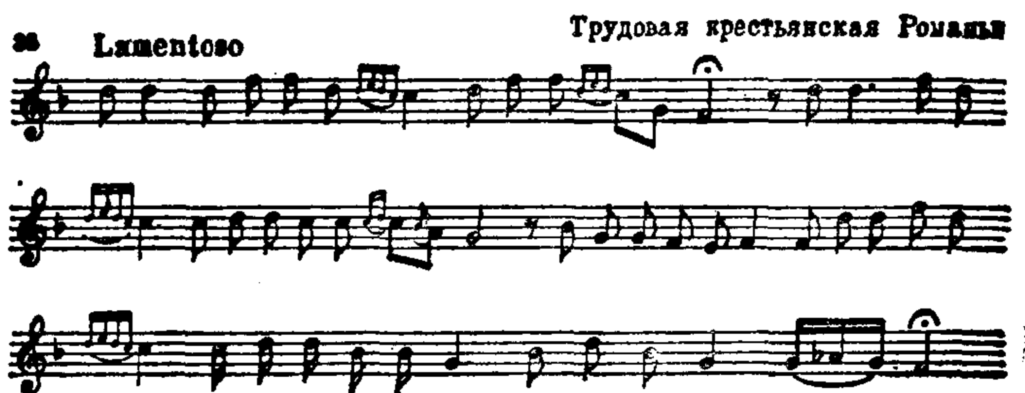








现代意大利音乐作家米拉在谈到意大利民歌与意大利作曲家的音乐之间深远的联系时写道："人们常说，十九世纪初的意大利歌剧——罗西尼、贝里尼及多尼采蒂的——仿佛代替了民歌，并且在很多情况下（有材料可资证明）是直接由民间音乐源泉中产生的"。根据米拉的观察，类似的过程在现代的意大利仍然有："普契尼的《波希米亚人》不能当成是在民歌土壤上产生的作品，但是这部歌剧本身却是一部典型的城市歌曲和新的'民间'歌曲（按实

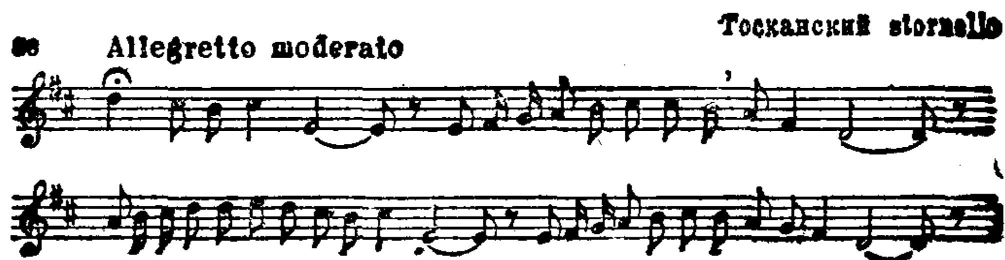
质说已经远非那种十分朴素的古老的农村歌曲）的源泉”①。

但是在意大利，特别是在半岛的内地，除了广泛流传在乡村及城市日常生活中的与歌剧创作有关的新风格歌曲之外，同时还有古老的民歌；这不仅仅是抒情民歌，而且还有史诗叙事性的歌曲，在这些歌曲里往往有唱有答，就像古代牧人小调一样，看来它们正是发端于此。古老的意大利歌曲的自然音体系的旋律（这里常有古老的调式）节奏自由，并且经常带有宣叙调的性质。可以举罗曼尼农民劳动时唱的歌曲、托斯坎纳的《椋鸟》（《Stornello》）和阿布鲁察的渔歌作为这类旋律的例子。

罗曼尼农民劳动时唱的歌：
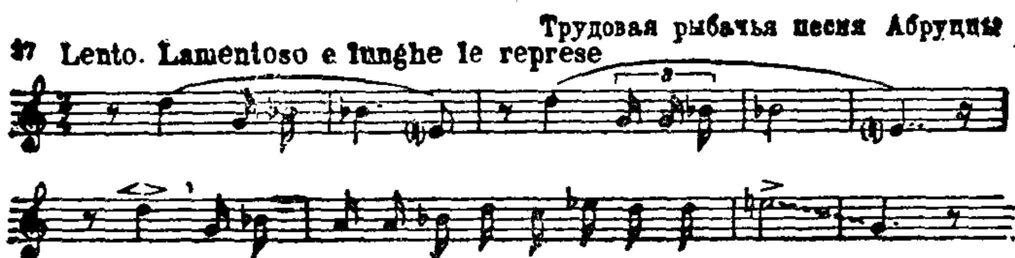


托斯坎纳的《椋鸟》：

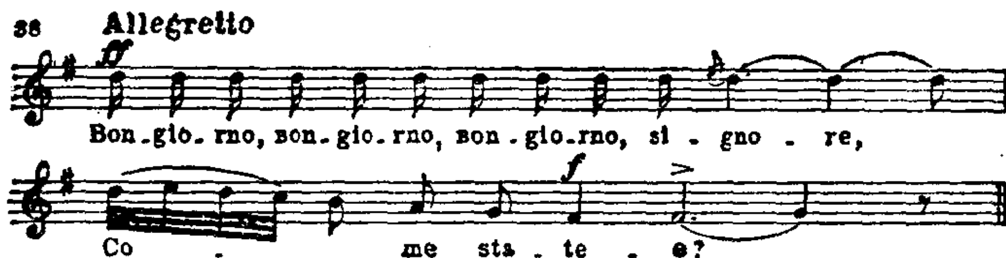


阿布鲁察的渔歌：

① 米拉：《读《波希米亚人》总谱》。



柏辽兹1831年游意大利时，对古老的意大利小调作了一些有趣的记录。夜晚，在阿布鲁察荒凉的山区，柏辽兹听到了完全非同寻常的山民小夜曲，这是叫唤未婚妻出来相会的歌。他在一首简单的宣叙性小调上随意填上了不同的歌词。这首歌曲由一个与众不同的乐队伴奏：大曼陀林、风笛和斯梯巴洛(stimbalo)——这是一种小的金属乐器，类似三角铁。据柏辽兹考察，这支小调在阿布鲁察荒僻的山区特别流行。一个熟识的流浪汉在遇到他时也常常唱这支小调① 作为招呼。
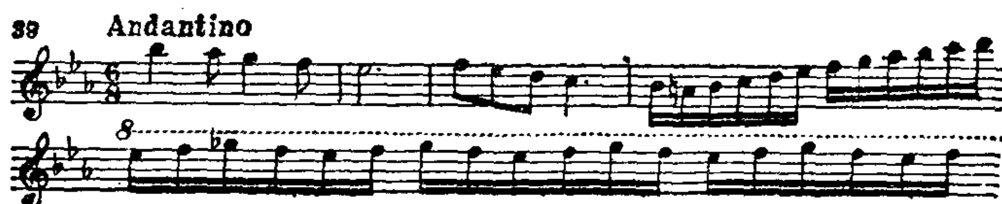


柏辽兹在自己的歌剧《本维努托·切利尼》里用了这首小曲。他指出，用＞号强调的、需要特别加强的最后一个母音是“喉头震动的结果，类似号哭，这一效果特别不同一般”②。因此，歌剧的小二度音程的表现力就用这种声音的特殊“配器”强调了出来。

柏辽兹还记录了用古老的木管吹奏乐器——皮菲洛吹奏的意

① “日安，日安，日安，先生，您可好？”

② 柏辽兹：《回忆录》。

大利旋律，这是他在阿布鲁察和罗马听来的，为了节日那天在圣母像前演奏，整个皮菲洛乐队都下山来。柏辽兹把这些即兴演奏的小曲放进了自己的(未出版的)《罗马的皮菲拉利亚主题圣母小夜曲》里。下面是这些小曲的旋律之一：



俄罗斯作家比比科夫也谈到了民间即兴演奏家的艺术，他曾以意大利爱国志士反对奥地利压迫者的斗争为题，记录了民间即兴歌曲的歌词。比比科夫说，民间演奏者大部分是吉它弹奏者，"他们夜间在街上走来走去，想到什么就都以宣叙调唱出来，并且自己用和弦伴奏"①。

在意大利还常常可以听到用人们喜爱的民间诗人但丁和塔索的诗编就的即兴歌曲。科兹洛夫的《威尼斯之夜》导致格林卡写出一首动人的浪漫曲。俄罗斯诗人的这一贡献是从小游艇划手以塔索的诗编成的即兴歌曲所留的印象写成的：

远处传来

托尔克瓦特小曲
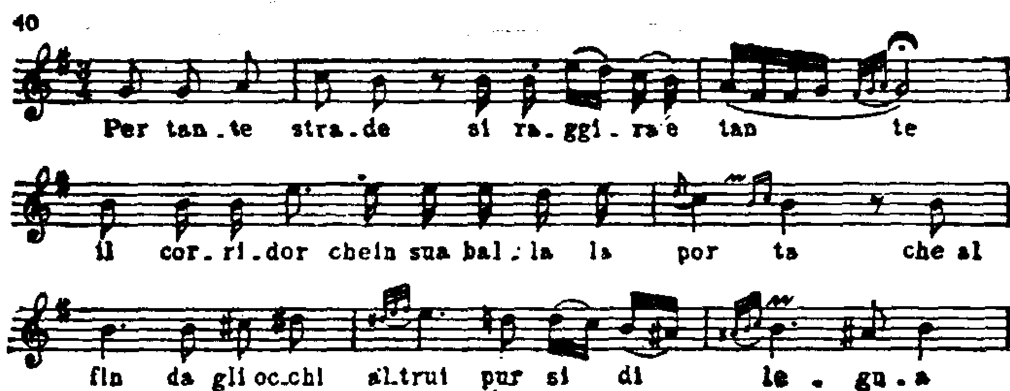
它的八度音何等和谐

让·雅克·卢梭旅居意大利时，记下了以塔索的诗填词的威尼斯和佛罗伦萨小曲，这些曲调本身的宣叙调结构与上述的古老歌曲很相似。下面是用塔索的词《解放了的耶路撒冷》②里的佛罗
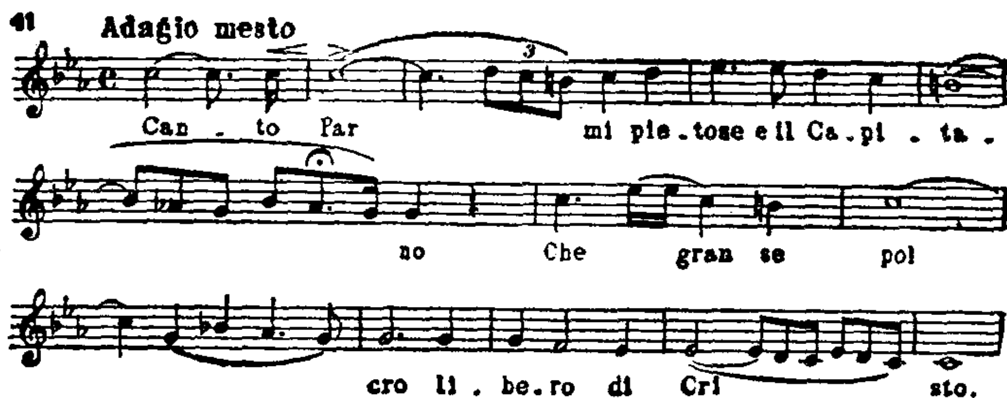
① 摘自康-诺维科娃：《格林卡。新材料及文献》。

② 见蒂埃索：《流行歌曲》，意大利条目。
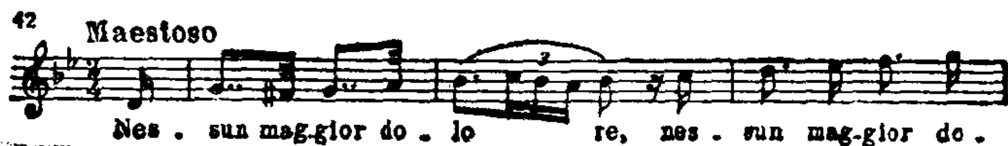
伦萨小曲：
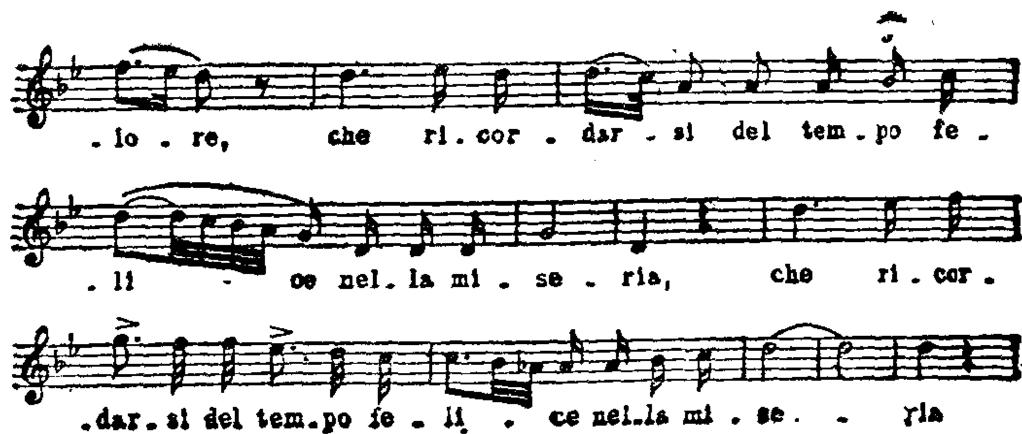


李斯特也从威尼斯小游艇划手那里听到过这类以塔索的《解放了的耶路撒冷》作歌词的宣叙性对白旋律；他在自己的交响诗《塔索。悲伤和胜利》(《Tasso. Lamento e trionfo》)里采用了它：



罗西尼的那首出色的、以但丁的《神曲》《地狱篇》第五首歌的歌词谱写的旋律（歌剧《奥赛罗》中威尼斯小艇划手之歌）也完全是以上述那些即兴歌曲的精神写成的。
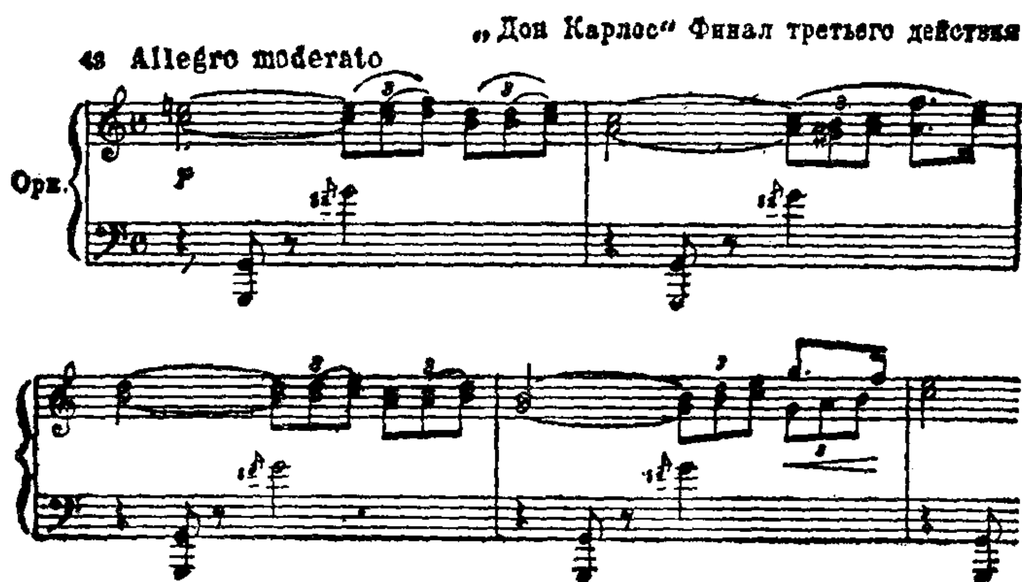




威尔第的创作与意大利歌剧传统及民间音乐有密切联系。威尔第出身于伦巴第农村，他最初接触的音乐就是那里的民间歌舞曲，他自小就十分熟悉和喜爱民间音乐，威尔第还仔细研究了卓越的前辈们的作品；我们已经谈到过他特别喜欢贝里尼和他那潇洒的旋律。贝里尼把歌剧从过份炫惑技巧中解放出来，使它接近于民间的歌曲。年轻的威尔第走的也正是贝里尼的路；在前面已经谈到过的《纳布科》中的合唱（见例1）这样一些旋律里，威尔第与贝里尼何其相似乃尔。

若把《圣洁女神》的合唱副歌（例33）与威尔第的合唱的中间部分（在这里，旋律以平稳的三度进行发展着）相比较，它们之间的相同之处更为明显。贝里尼的旋律风格对《麦克白》第一版中的苏格兰亡命者的合唱也有很明显的影响，而这一旋律的节奏起伏则与作曲家度过他少年时代的伦巴第的歌曲有许多共同之处。就是在威尔第成熟的歌剧里，类似的联系，也常常表现得很明显。试以罗德里格与卡洛斯的友谊的主题为例，这是威尔第的歌剧《唐·卡洛斯》的主导主题之一：（见例43。《唐·卡洛斯》第三幕终场）。

这个意将大利歌调性与进行曲步伐相结合的主题与意大利民族解放运动年代所唱的那些爱国主义革命歌曲的主题颇为相似。



应该注意，正如德鲁斯金正确指出的①，符点节奏与三连音进行的对比是年轻的威尔第的典型旋律语言，它同样也是贝里尼的旋律特点，并且常常可以在意大利民歌中见到。

威尔第从创作活动一开始就力求在音乐中现实地反映生活，并把创作一种为人民群众所了解并感到亲切的艺术作为自己的目的。

在朴素的音乐语言以及音乐语言与民间音乐的密切关系中，威尔第找到了一条深刻表达人的感情和真实地揭示人物性格的道路。只要回想一下《游吟诗人》中阿苏切娜的歌曲、《茶花女》中薇奥列塔的旋律、阿依达的浪漫曲、《奥赛罗》中那首天才的《杨柳之歌》就足以说明问题了。威尔第作品中的许多旋律简直可以当成真正的民歌。正像当年罗西尼和贝里尼的旋律变成了民间的旋律一样，威尔第歌剧里的旋律甚至在更大的程度上在人民日常生活中生了根，并且变成为民间所有。

① 见德鲁斯金:《威尔第的歌剧理想》一文，载于《苏联音乐》1954年第3期。

我们已经谈到过，威尔第四十年代歌剧中的爱国主义者合唱及卡巴列塔与人民在解放运动年代里所创作的意大利革命歌曲很接近。

在威尔第五十年代的歌剧里，可以十分明显地看出它们与意大利日常生活歌曲及舞曲的密切关系。在《弄臣》、《游吟诗人》和《茶花女》中，威尔第有意识地以音乐语言的人民性强调出黎哥莱脱、阿苏切娜、曼利柯和薇奥列塔等人物性格中的人民性。在这段创作时期，威尔第的歌剧旋律常常具有一种简单的分节结构的民歌特点。

但是，早在《茶花女》里，宣叙段落的作用就已经显然加强了，歌曲的音调贯穿其中。在相当程度上，也正是因为这个缘故，薇奥列塔的宣叙调(她和阿芒的一场及最后一幕)才令人感到如此地真挚动人和如此地富有人情味。

即便在威尔第最后几部歌剧里，旋律性的宣叙调与民间创作的联系也是毋庸置疑的。威尔第不止一次地强调指出，在谱写音乐朗诵时，必须仔细研究古老的意大利大师们的宣叙调写法，钻研其中的奥秘，采用其朴素自然的笔法。意大利民歌以及与其有密切联系的意大利前辈大师们的音乐所特有的朴素和自然的特征，也正是威尔第最优秀的创作——《阿依达》和《奥赛罗》中旋律性朗诵写法的特征。

关于威尔第如何研究民间音乐，我们掌握的资料极其有限。不错，大家都知道，在创作《西西里的晚祷》时，威尔第采用了地道的西西里民间曲调，特别是民族舞曲——塔朗泰拉。这就是为什么在威尔第的歌剧里西西里人民在民间节日跳塔朗泰拉舞的那场戏竟是那样富于民族味，那样绚丽多彩。看来，作曲家赋予西西里人起义的主导主题(见例59)以独特的和弦色彩(代表西西里民

歌特征的弗利季亚调式因素）也不是偶然的。当然，《唐·卡洛斯》的许多篇章的西班牙情调也非信手写来。人们同样知道，在创作《阿依达》时，威尔第曾极力使音乐具有东方的特点，这方面他可说如愿以偿。不过，应该说，不论是《阿依达》中的埃及音乐，也不论是《唐·卡洛斯》的西班牙情调，或是《法尔斯塔夫》的古老的英国色彩，威尔第的音乐终究基本上还是意大利味儿的。

威尔第的音乐与民间创作的密切联系是有机的，而且是深远的：许多经过创造性再思考的意大利民间歌曲和舞曲的重要成份在威尔第的作品中（尤其是成熟的作品中）包含了作曲家个人风格的有机成分在内；在威尔第的作品中，强调戏剧性表现的强拍的节拍变换（见例23、51、56、105）、旋律法中频繁的三连音与附点节奏的交替、对自然音阶的偏爱等等，都是威尔第之所以成为威尔第的典型手法。就连某些威尔第所喜用的音调及和声进行，如富于表情的二度"起伏"（见例18、19、81、89、122），也莫不与民族音乐的特点有着密切的关联，这是意大利歌剧及民歌所特有的旋律延留音手法的丰富和进一步发展的结果；同名大小调的对比并置也与此有关（见例86、92、93、124）。我们在古老的意大利歌曲里见到大调和小调三度的直接对比；这使我们想起了前面引用的罗曼尼劳动歌曲（见例35）及皮菲洛吹奏的曲调（见例39）。阿布鲁察渔歌（见例37）的调式特点就是用小调自然调式和多里亚调式的Ⅳ级直接对比强调出来的。

最后，威尔第喜爱用平行的进行，他常用的是四六和弦、三四和弦以及六和弦。这些和弦听起来永远是那样新鲜脱俗和具有魅力，这不正是意大利人民所喜爱的平行三度和平行六度的旋律进行的创造性发展吗？

与意大利民歌艺术根深蒂固的联系，以及牢固地依靠意大利

歌剧传统乃是威尔第最主要的特点。这些在四十年代早期歌剧中形成的特点在威尔第创作顶峰的一些作品(如《奥赛罗》和《法尔斯塔夫》)中同样也十分明显。

十、《弄　臣》

威尔第在自己前十年的创作里已经为意大利民族歌剧的发展指出了新的道路。威尔第的创作特点是构思清楚、适合于舞台表现、感情真挚、音乐语言近似民间曲调，纯朴并富有表现力。这些特点都表现在四十年代创作的歌剧中。在这些歌剧里，他创造了出色的群众场面，创造了节奏强烈的、富于英雄气概的合唱。但是在这一时期的歌剧里，作曲家主要的不是以描绘生动的富有个性的人物来达到鲜明的戏剧性，而是以比较概括的、往往是相当夸大的手法表现某一种感情来达到强烈的戏剧效果。但是，威尔第在其早期创作的歌剧里就已经力求真实地反映生活，现实主义地描写人物性格了。在这种意义上来说，《麦克白》和《露伊莎·米勒》是他四十年代创作的重要标志。

威尔第在五十年代的歌剧中为自己提出了最重要的任务是：刻画有血有肉的人物，在音乐形象和情节里不仅揭示人物的感情，而且还显示他们的性格。正如M.C.德鲁斯金公正地指出的那样："真实而起伏有致的戏剧情节，轮廓清晰的人物性格，是威尔第视之为歌剧题材中最主要的东西。如果说，在他的早期作品及部分中期作品中，剧情的发展与人物性格的发展有时还不太一致的话，那么，到了五十年代，作曲家已经清楚地意识到加强这一联系是创造富有生活真实的音乐剧的基础。"（着重点是本书作

者所加）威尔第曾经说过，戏剧情节应该把人物性格及外表的喜怒哀乐表现出来”。为了力求突出人物性格，威尔第在五十年代致力于寻求和探索准确刻画剧中人物个性的表现手法。为了同一个原因，他特别注意脚本。

早在创作《厄尔南尼》的时候威尔第就自己选材，自己编脚本。后来连剧本场次的计划——脚本的“骨架”——大部分也是自己动手。题材选定之后，威尔第首先考虑的是全剧的概貌，想像出主要登场人物的形象及应具的色彩情调，并且也没忘了舞台技术。当全貌清楚之后，作曲家才更深入细致地考虑每个场景。他经常不仅注视着戏的进展，而且还关注着布景和道具，指出门窗家俱应放的位置；以及登场人物在舞台上的布局。他的画家朋友们应他的请求，为他勾画出歌剧未来主人公的肖像（如《阿蒂拉》、《麦克白》）。

威尔第不但对自己剧中人物的性格有着清楚的概念，而且对他们的外表、表情和动作都想象得非常清楚。只有当一出戏里所有的人物、形象都历历呈现在他眼前以后，他才着手寻找相应的音乐体现。正是由于他事先对整个戏的全部过程有着非常清楚的想象，仿佛伸手即可触及一般，因此他的歌剧具有一个基本的特点——富于舞台演出的效果。同样，也正因为他对剧中人物的内在气质有着深入的体会，他们在他的想象中已成为有血有肉的人物，因此他的旋律形象具有特殊的表现力，具有一种“有形可见的具体性”。

照艾斯克尤第埃的说法，正是由于对剧本、对剧中人物形象的这种体会，威尔第的重唱曲才能达到既兼容并蓄了每个人物的不同性格特点，又具备了他所特有的完整性。为了情节的需要，威尔第置剧本的诗歌形式于不顾，打破诗词的格律。“比如说”，艾

斯克尤第埃写道："脚本作者在某处写了几行朗诵的诗句，而按作曲家的要求此处应该是独唱，于是，朗诵在他（作曲家）的笔下就变成了独唱曲，如果需要也能是咏叹调。同样，如果脚本作者想构思的是一首咏叹调、二重唱、cantabile，而作曲家认为按剧情的发展，该处不需要停顿，二重唱就会变成对话，而且以presto 的速度进行，咏叹调变成短短的a tempo 或者干脆就是朗诵。这就是剧中曲目结构特殊、蔑视常规、蔑视旧剧本形式规范的由来。这也是威尔第歌剧独特、大胆、不拘形式、细节新颖的由来。

威尔第于四十年代所写的歌剧已经从英雄性题材转为日常生活的题材，从重大事件的描绘转为普通人的性格与情感的刻划。但是，威尔第脱离了爱国主义的英雄性题材，并不意味着他改变了自己的艺术思想方向。

马志尼在确定民族艺术的任务时说道：民族艺术应当成为社会的感情的表达者和社会的思想鼓舞者。威尔第的歌剧创作是始终符合于这些要求的。反抗祖国的奴役者——是他四十年代所写的歌剧的中心思想。社会不平等的悲剧——这是他五十年代所写的歌剧，首先是被当时人称为"三颗明星"的著名的《弄臣》、《游吟诗人》和《茶花女》的基本思想内容。革命杂志《青年意大利》有这样一句题词："用真理来制裁我们的压迫者"，这句题词也可以大胆地用作威尔第歌剧的题词，因为他的歌剧的中心主题就是揭露社会不平等所产生的生活中的丑恶现象。威尔第在这里为自己提出了新的任务：为那些与社会环境冲突而遭受不幸与毁灭的人们塑造形象并表达他们的感情。

"威尔第音乐热——这是一种具有战斗气氛的热……就像一个人长期积压在胸中的愤怒和极端的痛苦，加上内心的紧张于突然之间爆发，像飓风一样狂卷而来，势不可挡。"泰恩在他

那些才气横溢的反映巴黎生活的文章中如此描绘威尔第的音乐，他在文章中还强调指出了聚集在音乐厅里欣赏《游吟诗人》及威尔第音乐的那些游手好闲、对一切无动于衷的巴黎上层社会人士与威尔第之间存在着深刻的矛盾。俄罗斯舆论界视泰恩的文章为“十九世纪最佳评论文章”之一。拉罗什归纳道：“如果有一种不适合白领阶层及上等人的音乐的话，那就是威尔第的音乐！他的音乐应该在Faubourg Montmartre，在价格低廉、设备简陋的演艺场，面对身着短衫、双手长满老茧的观众，在那烟雾涨漫和社会抗议声的场合找到它的位置。”① 这一精辟的论断使威尔第的音乐以民主的面貌凸现在我们眼前。

新的创作问题必然引起对新的表现手段的探索。在威尔第的音乐语言里更加清晰和明显地听到生活歌曲和舞曲的音调。揭示阿苏切娜、薇奥列塔、黎哥莱托的内心活动的纯朴平易的旋律是与意大利的民歌有着密切联系的，而同时威尔第也创造了富于动力的、剧情急速展开、人物刻划鲜明凸出的场面，在这些场面里咏叙调的段落与富于曲调性的宣叙调很自然地交织在一起，并且发展为戏剧性强烈，各声部有着细微区别的重唱。

威尔第的这些歌剧并不全都是具有严肃的艺术趣味的；过于浮夸的、充满了雨果式的浪漫主义戏剧气氛的戏剧格调也并不都很令人信服，但却并没有使歌剧音乐丧失动人心魄的生活真实。像《弄臣》的终场四重唱、《游吟诗人》中以丧钟为背景的一场，薇奥列塔与日尔蒙的二重唱都可以称为现实主义歌剧的杰作。

前面提到的三部歌剧的第一部——《弄臣》，是威尔第根据雨果的剧本《国王寻乐》写作的。雨果的剧本所吸引威尔第的当然不

① 拉罗什：谈意大利舞台上演出的《露伊莎·米勒》。

仅仅是它在戏剧方面的优点。威尔第在这个剧本里还找到了与自己的创作意图及民主主义理想非常接近的题材。

雨果作品中的主要人物都是些受社会压迫、损害和侮辱的人们。在他的笔下，他们都是具有高尚道德品质的人，他们引起读者的深厚同情，使读者深信他们为美好的生活、为获得幸福的权利而进行的斗争是正义的。雨果的许多风格特点正是与他的民主性的创作内容相联系，“雨果是创造情节的大师，是塑造对比的能手，是编织曲折发展情节的巧匠。”(费定语)。

《国王寻乐》这一部揭露君主贵族荒淫无耻的戏是在1832年6月正当共和党在巴黎起义的日子里写成的。

雨果在《国王寻乐》的剧本前言里写道:“特里布列是一个驼背丑陋的人，特里布列是一个无能为力的人，特里布列是一个宫廷的弄臣，这三重不幸使他充满了怨恨……特里布列除了 个女儿以外在世上再没有一个亲人，他把女儿隐藏在偏僻地区的一幢孤单的幽静的屋子里……，他把自己的孩子培养成一个天真、纯洁、对人信赖的少女。”

小丑的形象(慈父的形象)与荒淫无耻、内心空虚的国王及其周围的人形成强烈的对比;

> 老实说，人生是一件穿旧了的绸衣裳，
> 但尽管它破旧得这样难看，
> 爱情却使它闪烁着光彩，好象星星一样，
> 我想了又想，什么是最重要的事情，
> 先生们，最聪明莫过于:
> 更多的谢恩，
> 爱你心上的人，
> 更香甜的亲吻。

(第三幕第二景)

雨果的悲剧《国王寻乐》中弗朗索阿一世的人生哲学就是这样的。

威尔第于1850年着手创作这部歌剧，他本来打算把歌剧题名为《诅咒》，因为根据雨果的构思，整个悲剧是以一位受到国王凌辱的少女的父亲的诅咒为开端的。国王和他的弄臣都受到了诅咒，但是诅咒并没有落到国王的头上，他仍然照旧地寻欢作乐。正如浪漫主义题材里所常见的那样，该受惩罚的人倒并没有成为命运的牺牲者，牺牲的却是清白无辜的人。作者以这样的结局加强了人们对无辜牺牲的人的同情，唤起人们的愤怒来反对那些造成他们死亡的罪人，反对造成这种悲剧的社会环境。

威尔第被雨果的剧本深深地感动了。他自己拟定了歌剧提纲，详细制订出主要剧情，构思了人物的性格特点。然后，根据他的指示由诗人皮雅维编写脚本，

当人们说《弄臣》写得特别快，总共只花了四十天就完成了总谱时，他们没算上作曲家为剧本人物及脚本所付出的艰苦而漫长的劳动。歌剧中的各个人物的音乐形象也正是在这一准备时期成形和成熟的。

当工作快要结束的时候，检查机关突然来禁止采用这个脚本。(雨果这部揭露性的悲剧在法国曾到处被宣布禁止。)随着是遣责皮雅维和威尔第选择如此"道德败坏、庸俗不堪的题材"。皮雅维打算把脚本作些妥协性的修改，但这一企图遭到了威尔第的坚决反对，他在给剧院经理马尔察里的信中谈到皮雅维所作的改动时气愤地写道："在这被歪曲了的作品里无论是性格、含义，甚至连最富于戏剧性的关键地方都已丧失殆尽。"他反对把剧情发生的地点、时间改动；他还认为脚本作者企图抹去万多姆斯基公爵(代替了原来的国王)的荒淫行为是不可容忍的，因为去掉这点整个
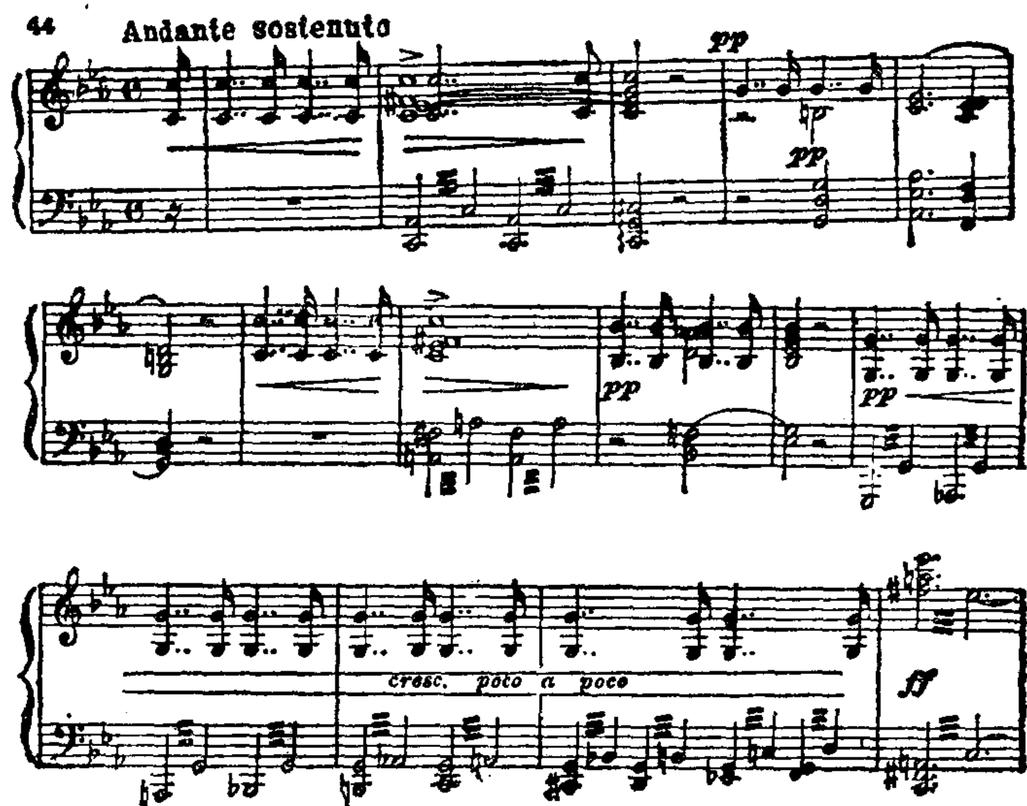
歌剧就成为不可理解。威尔第特别坚持歌剧的中心形象——弄臣。顺从的皮雅维已经准备迎合检查机关的要求把弄臣改为传统的漂亮人物，因为检查机关认为剧中主要人物是个小丑有失体统。“唱歌的小丑，”威尔第写道“为什么不能有？……我可是恰恰认为，把这个角色刻划成为表面丑陋乖张而内心热情、充满爱心是一个出色的想法。我挑选这个题材，正是因为他的这些与众不同的特点。如果把这些都取消，我就无法写下去。如果您说，我的音乐在这修改了的脚本中也可以用，那么我就会回答说，我不懂这个道理。老实对您说，我的音乐——不拘其好坏——从来不是碰运气写出的，我一贯力求给予它一定的性格”(1850年12月14日)。

在经过了很久的争论以后，威尔第仍然不得不同意在脚本里作某些修改：事件的地点从法国搬到了意大利；国王弗朗索阿一世变成了芒图城的一位公爵；删去卧室的一场戏；小丑特里布列改名为黎哥莱脱，歌剧就以黎哥莱脱为名。为了能把歌剧如期完成，威尔第一个人躲在布赛托在四十天里完成了总谱。

索列尔金斯基写道：“《弄臣》无疑是威尔第的天才之作，它那紧张到了极点的剧情自始至终紧紧抓住了观众。人物的性格刻划得极为凸出鲜明，合唱富于生动的节奏，声乐独白和重唱的心理刻划令人惊叹。”的确，富于动力的、极适合于舞台表现的题材使威尔第能充分地展示出自己的戏剧天才。他写道：“从戏剧效果的角度来看(暂且不谈剧本和诗句的优点)，我认为《弄臣》是我所写的音乐中最好的一个。这部歌剧的情节最富于戏剧性，它很多样化，既灿烂辉煌，又富于生活气息，而且动人肺腑。”(1853年4月22日)

值得注意的是威尔第在《弄臣》里没有运用主导动机而达到了

音乐和戏剧上的完整性；只有一点例外——只有诅咒的主题好几次隐约地出现，好象在提示不可避免的报应。这浪漫的命运主题的戏剧性作用与《厄尔南尼》中誓言主题的作用相似；不难看出，就连誓言主题与咒诅主题的音乐本身也很相似：



对比是《弄臣》的音乐和戏剧的基本原则。整个歌剧以光明和黑暗的强烈对比为基础。深刻的内心冲突集中在歌剧的主角形象里。威尔第以无愧于莎士比亚的多方面性刻划了弄臣的悲惨形象。整个剧情的发展也是以对比原则为基础的。

在引子里是悲剧的伏线。在短小的乐队前奏里拉号和小号在弦乐奏出的阴沉惶恐的震音(tremolando)的背景上奏出了凶兆的诅咒主题。

引子直接转入灿烂辉煌的舞会音乐(幕后加上管乐队)。舞会的场面非常热闹活跃。剧情不停顿地展开。宣叙调的对话很自然

地发展为咏叙调的段落；在情节的展开中有机地加进了合唱。在舞会音乐声中，在娱乐的人群里，弄臣恶毒地嘲笑着朝臣们。

“黎哥莱脱在这一幕里是恶毒的、令人讨厌的。他由于受到侮辱和殴打，对达官贵人们长期怀恨在心，因而变得残酷起来。他是一个残酷和爱报仇的人，难怪贵族们也非常不喜欢他。整天沉溺于放荡生活和捉弄人的小亲王——公爵就在弄臣的唆使下使许多朝臣都吃了苦头”。①

舞会上欢腾的空气被年迈的孟特罗内的出现破坏了。孟特罗内诅咒着凌辱了他女儿的公爵，他也诅咒嘲笑作父亲的痛苦的弄臣。大家都惊惶失措了——富于动力的密接和应(stretta)结束了序幕。

在第二场里也是同样强烈的对比并置。深夜，在偏僻的郊外。黎哥莱脱尽量地使自己不被别人看见而悄悄地来到自己家里。他无法忘掉那诅咒，怀着沉重的心情。迎面走来一位职业刺客，表示愿意为他效劳。黎哥莱脱呆立不动，一心想着自己的心事，周围的事物什么也没有觉察到……诅咒的思想是这样强烈地占据了他。”②

在这场宣叙调二重唱里，乐队具有特殊的表现意义，乐队以简练确切的手法造成了这一场的心理气氛。加了弱音器的大提琴和低音提琴所奏出的简单而悲哀的旋律表达了黎哥莱脱的阴暗的心情。在乐队伴奏里发出了惊惶不安的暗哑的拨弦音(pizzicato)。

在黎哥莱脱家里的场面，情绪就迥然不同了。在这些场面里充满了少女吉尔妲形象的光辉。在这里表现了黎哥莱脱这复杂形象的新的一面：当他和女儿在一起的时候，他是一位极其慈爱的

① 斯坦尼斯拉夫斯基：《排演歌剧〈弄臣〉的导演计划》。

② 同上。

父亲。

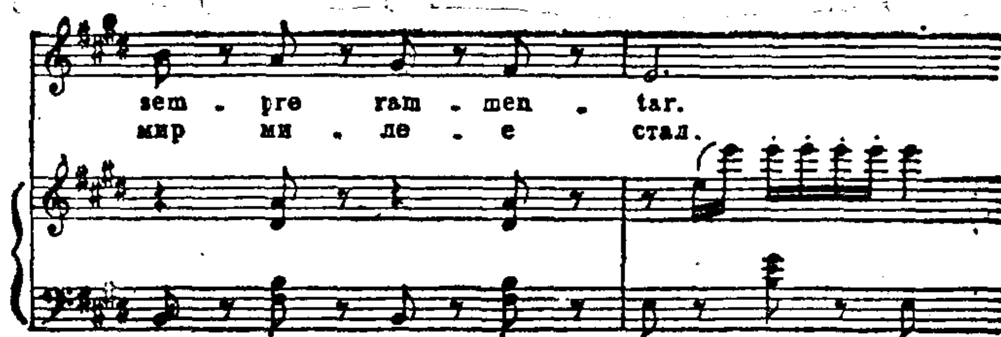
吉尔妲向父亲隐瞒了自己与陌生青年的相遇，但她并不知道那位青年就是公爵。她的心灵充满了希望的光辉和信任。她对父亲的天真的谎言并没有使她的良心感到不安。在与黎哥莱脱的二重唱中以及后来在与公爵相遇的一场中都显示了弄臣女儿的娇媚迷人的面目。但是吉尔妲最完美的肖象刻画是当她独自一人沉浸在爱情里的时候唱的那首咏叹调：

45a Allegro moderato

Ca - ro no - me, che il mio cor fe - sti
Сердце ра - до - сти пол - но: и - мя

pri - mo pal - pi - tar, le de -
ми - лый мне на звал, я не

- li - zie del - l'a - mor mi dei
зна - ю от - че - го, мне весь
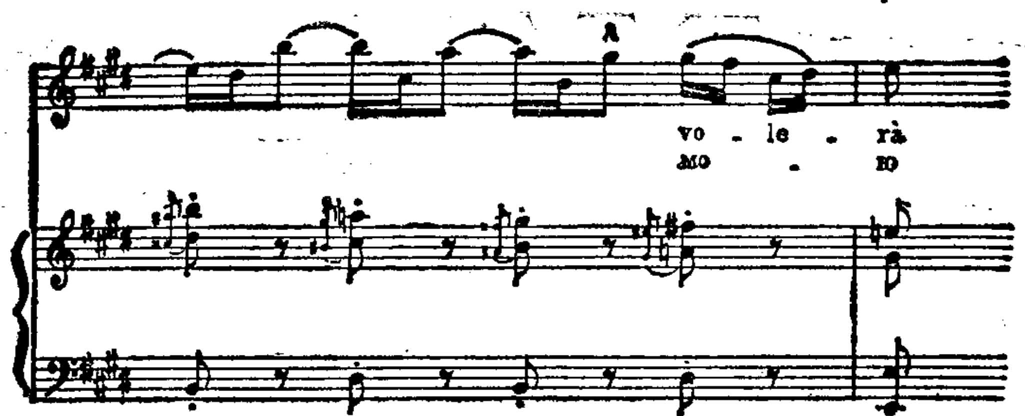


吉尔妲的这支质朴的出色的旋律令人永记不忘，它有着纯净的造型线条，变奏的发展富于色彩。意大利歌剧的传统声乐装饰在这里有了新的意义。它们充满了心理描写的内容，表达出女主人公狂喜的心情。作曲家用变奏的方式把咏叹调的基本旋律作了发展，使这些装饰成了艺术形象不可分割的部分：

450

a te sem.pre vo.le.ra
ра.зо.гнал печаль мо.ю.
Ах,
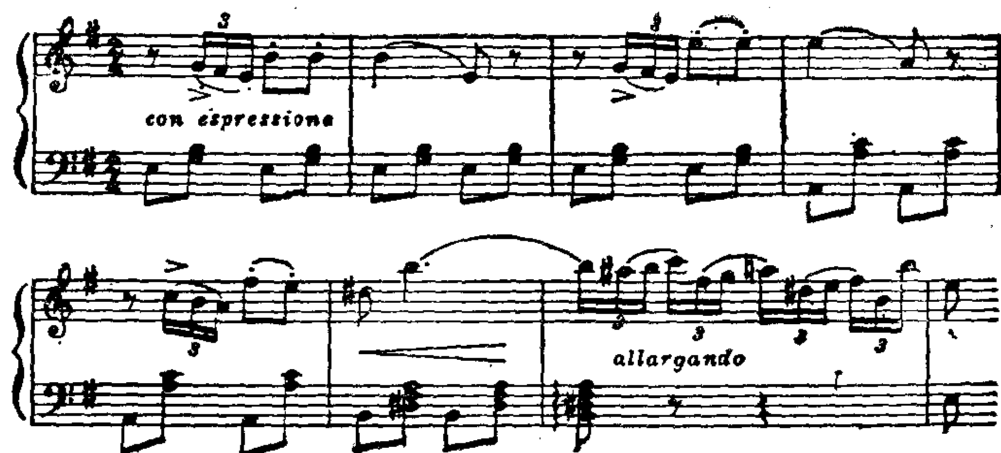
dolce
a.te
пе.чаль



威尔第强调说，吉尔妲的咏叹调绝不能唱得太快，而要用稍慢的小快板(Allegretto non molto lento)，始终很平静，声音柔弱(sotto voce)地来唱。

这一幕结束的地方有一个新的对比：吉尔妲被公爵的朝臣们抢走的场面。这一场有着惶恐神秘的色彩，它的戏剧性的写作手法简直好极了(神经质的古怪节奏、暗哑的音响，合唱队用悄悄的、警觉的顿音唱着"轻一点，轻一点")。

黎哥莱脱在第二幕里和朝臣们的见面，在他的形象发展中占有中心的地位。在痛苦的弄臣所唱的短歌里，充满了极为深刻的内心冲突。透过故作的镇静可以听见隐痛和惊慌。但是当机警地留心着敌人的黎哥莱脱了解到女儿已经在公爵那儿时，他撕掉了面具。在他那悲愤的独白咏叹调里，可以听出他由愤怒和仇恨转变成热切的哀求。一个新的戏剧性的对比：吉尔妲从公爵的内室跑了出来，求父亲保护时所作的一段悲痛的自白。威尔第把她的叙述用一支贝里尼式的纯朴、感人的歌谣旋律来表现。作曲家在这里也敏锐地找到了正确刻划心理状态的管弦乐色彩。在吉尔妲第一首咏叹调的前面有长笛明朗而富于幻想的飞掠而上的乐句，而在吉尔妲叙述的一场里，却用双簧管很有表情的悲伤独奏来描写心情：



威尔第使最后一幕达到了最大的戏剧性。终场由弦乐器奏出了几小节悲切凝思的慢板。夜里，弄臣把女儿引到司帕拉孚契勒的住所，为了使她相信公爵已经变了心，黎哥莱脱计划好，准备好报仇：刺客司帕拉孚契勒将用自己的妹妹玛达琳娜把公爵诱来，而这个勾引黎哥来脱女儿的人应该死在雇来的刺客之手。吉尔妲看见公爵走进门来，逍遥自在地唱着短歌《女人善变》(La donna emobile)。

公爵这首轻佻的短歌和这一幕开始时的悲剧气氛相矛盾，造成出色的戏剧性对比，也为这一幕的高潮——四重唱作了准备。这首四重唱的各个声部旋律虽然各自完全独立，但又综合为一体，它们表现了每个人物不同的心理状态：公爵的无忧无虑，轻浮浪荡；玛达琳娜的欢笑；吉尔妲的痛苦；黎哥莱脱暗下的决心：

47 Allegro

Дж.

М.

Г.

Bel - la fi - glia del - la - mo -

О, кра - сот - ка мо - ло - да -

Р.

Дж. *pp*
In fe
слад ким
М.
Ah, ah, ri.do ben di co.ra, chè tai ba.je co.stan
Пра.во,ктож не по.сме.ет.ся, слы ша ва.ши у.ве.
Г.
.re, schia vo
.я, я твой
Р.
ch'el men
ты в из

Дж.
.li ce
гре - зам
М.
ro co.
ре нья
Г.
son de' vez . zi tuo
раб на всё го - то -
Р.
ti va,
.ме не

Дж.
cor tra
ска жет
М.
quan.to val.ga il Vo.stro gio.co mel cre.de.te, so ap.prez.
э.то шут.ки без со.мне.нья, зна.ю це.ну им дав
Г.
.l, con un
.вый ты од.
Р.
ch'ei men
ты в из

Дж. di to,
серд це
М. zar.
но!
Г. det . to, un det to sol tu
вим, од ним сво . им лишь
Р. ti va
ме це

pp
Дж. ah,
Ах,
М. so.no av.vez.za, bel si.gno.re, ad un si . mi . le scher.
Вы лю.би.тель раз.вле.че.ний, вас я зна . ю хо.ро.
Г. puo i le mie
сло . . вом мо жешь
Р. sei si
у бе

sf
Дж. no, non scop.piar!
pp на.век про.сти!
М. , za re,
. шо, да
pp
Г. pe . ne, le mie pe . ne con . so . lar
боль ду.ши мо . ей у . вра . че вать
pp
Р. cu ga
пл лась

（歌词大意）

吉尔妲：心儿向甜蜜的梦境说道，啊，永别了！

玛达琳娜：哈哈！听了你的话，谁能不发笑，不用说，这是开玩笑，它究竟有几分可靠，我早已知道。

公爵：啊，年青的美人儿，我全心准备作你的奴隶，只要你说一句话，就会医好我心上的病痛……

黎哥莱脱：她相信他变了心，变了心。

谢罗夫写道："用最严格的音乐评价来衡量《黎哥莱脱》中的四重唱……在戏剧性的真实和音响优美迷人的方面也都应该在全部歌剧文献中占有一席最高的地位。"

玛达琳娜看中了公爵；她怜悯这个安睡的年青人，因而央求哥哥饶恕他，而杀死一个最先来敲他的门的人作为替身。吉尔妲偷听到他们的谈话，为了拯救她仍旧爱着的公爵，她献出了生命。

歌剧的结局是简洁的。暴风雨给发展中的事件造成了一个情绪上的背景。威尔第用这样的音响造型效果而获得了特出的音乐戏剧表现力。狂风呼啸（幕后合唱哼鸣），雷声隆隆（定音鼓），闪电刺透黑夜（乐队起伏的走句）。报仇实现了。黎哥莱脱从司帕拉孚契勒手中接过装着尸体的口袋。突然，作为一个意想不到的尖锐对比，远处公爵的小歌透过暴风雨的喧哗传了过来。黎哥莱脱明白了可怖的真相：他自己的孩子成了报仇的牺牲品。受了致命伤的吉尔妲在悲痛若狂的父亲手中死去。

《弄臣》（《黎哥莱脱》）是威尔第第一部完全成熟的歌剧，在这部歌剧里非常有力地表现出了他的才能的特点。旋律富有特殊的戏剧性和生活风俗性的音调，节奏丰富多样。管弦乐队的戏剧表现力也有了提高。像威尔第的其它歌剧一样，《黎哥莱脱》里也是以

人声为主。乐队用简洁的，但却是准确的寥寥几笔将最重要的部分加以突出，给言之未尽的地方作了补充。

每一个角色都有自己的音调范围，用鲜明的音乐来赋予性格的特征。因此，《弄臣》一剧中有多种多样的声乐形式(引子里公爵的叙事歌有着多情的舞曲性；吉尔妲的叙述具有歌曲性；第一幕她唱的咏叹调又作了自由的变奏发展；黎哥来脱向朝臣们所唱的是戏剧性独白的形式)。

威尔第善于赋予所有的人物以个性特征，即使对待歌剧中的次要角色也是如此。有一个事实很值得注意，就是威尔第反对在音乐会上演唱公爵的《女人善变》这首短歌，因为这首歌子与剧情不可分割，是用来刻划轻佻浅薄的剧中人——公爵的人品的。由于担心公爵的短歌在初演之前流传开去，威尔第直到最后一次排练才把它交给演员。但是，当观众一走出剧院，大家都把这首小歌唱开了，口哨也吹了起来。根据歌剧初演时的这件有趣的插话，就可以断定它是多么快就大受欢迎了。

《弄臣》于1851年3月11日初次在威尼斯凤凰剧院上演。歌剧非常成功。《威尼斯日报》写道："像这样的歌剧不能靠一个夜晚就来作出评价。它里面的一切都为题材的新颖所决定，所以音乐是新的、风格是新的、曲子的形式也有许多是新的。"这家报纸称赞《弄臣》的绝妙的配器："乐队在和你交谈，在与你同哭泣。声音从来也没有过这样的表现力。"可是，评论不赞成作曲家和诗人在"恐怖与丑恶"之中寻求"美的理想"。"为了取得效果，他们不求助于普通的痛苦和可怕这些情感，而去找苦难与恐怖……不过，即使这样，歌剧仍然获得了极大的成功；几乎每首曲子一唱完观众就向作曲家鼓掌，请他出场谢幕。"

威尔第在《弄臣》演出之后说："我对自己感到满意，我想，我

再也写不出更好的东西来了。”作曲家相当正确，在他后来的歌剧里，未必有哪一部能在戏剧性的力量、形式与真实的情感简洁而紧密地相结合上超过《弄臣》的。《弄臣》引起罗西尼的惊叹：“从这音乐里，我终于看出了威尔第的天才。”据说，当《弄臣》最初在巴黎上演的时候（1857年），雨果去看了这戏，他在听完了四重唱以后不无羡慕地说：“如果我也可以在自己的话剧里让四个人同时说话，而听众也能分辨出他们的言辞和不同的感情来的话，那么我也就可以得到同样的效果了。”

十一、《游吟诗人》。《茶花女》

《弄臣》上演之后，威尔第返回了布塞托，打算以古特列斯的话剧题材写作下一部歌剧——《游吟诗人》。围绕着歌剧脚本，重新又和卡玛拉诺开始了频繁的通信。不久，台本草拟就绪，但曲作者却并不感到满意。威尔第认为，如果在歌剧里不可能“像这部西班牙话剧那样大胆而有所创新地处理情节的话，”不如放弃这个题材。威尔第写道：“我认为，有些剧情缺少原作的力量和特色，而主要的是，阿苏切娜没有保持自己新颖奇特的性格”（1851年4月9日）。威尔第在台本上把歌剧的重要段落标上了详尽的指示。卡玛拉诺执行了曲作者的要求，改写了脚本。他们在一起整整工作了一个夏天，虽然在此期间不乏各种各样的社会工作和私人事务曾影响工作的进行。

革命失败以后，逮捕和镇压迄未停止，国内反动的政治局势使作曲家心情压抑。书报检查机关横行猖獗。1852年1月在罗马上演的《弄臣》惨遭失败。

威尔第痛心地给他的朋友、雕刻家鲁卡尔迪写道：“这些经理人不懂得，如果歌剧不能完全按照作者的构思上演，那最好根本不演。他们不明白，老是改换场面必然导致失败。那么你想一想，当剧情本身都被改变了的时候，结果会是怎样”……“如果把你的一个美丽塑像的半个脸戴上黑色面具，你会说什么？”（1851年12

月1日)。①

威尔第个人也遭到了巨大的不幸。1851年6月13日露易琪娅·乌蒂尼·威尔第去世了。慈母的亡故使威尔第深受震动。他无法续继进行歌剧的创作。1852年初，威尔第去巴黎呆了几个月。三月间他回到祖国，重又恢复写作。在《游吟诗人》的创作道路上还有最后一个障碍——卡玛拉诺去世了，他没来得及把脚本全部完成。威尔第给桑克季斯②写道："我无法表达我是多么痛苦！关于他的死，我甚至不是从朋友的信中获悉，而是从一份空洞的剧院报纸上得知！你和我一样爱他，你完全了解我难以言表的一切。可怜的卡玛拉诺！这是怎样的损失啊！"(1852年8月5日)。脚本是一个名叫巴达尔的人完成的，而威尔第直到1852年秋才得以顺利地投身于歌剧创作，他用几个月的时间完成了这部歌剧。

关于《游吟诗人》，威尔第给克拉拉·玛斐伊写道："人们说，歌剧太阴暗，里面过多死亡，但是归根结底，生活本来就充斥着死亡……此外它还能有什么呢……"(1853年1月29日)。这字里行间的悲观厌世色彩是完全可以理解的。它绝不是由阴郁的怀疑主义所引起；这是感情上对被镇压的革命、对无数奋不顾身的爱国者、革命者的惨遭杀害、以及对亲友们的死亡的反应。

威尔第的歌剧取材于十九世纪三十年代初问世的一部话剧《游吟诗人》，这是后来成为西班牙名剧作家的加尔西亚·安东尼奥·古特列斯年轻时代的光辉处女作。《游吟诗人》的剧情反映了西班牙的几个城市在十五世纪初为向封建主进行斗争而举行的首次起义。古特列斯的话剧具有阴暗惨淡的浪漫风格、桀骜不驯的叛

---

① 引自蒙纳尔第的《威尔第》一书。

② 桑克季斯是那不勒斯的一个商人，他是卡玛拉诺的朋友，也是威尔第的音乐的热烈崇拜者。

逆精神、尖锐强烈的戏剧情节，这一切都和雨果的话剧相近似，而在这里面，威尔第找到了他称心如意的素材。但遗憾的是，古特列斯的作品经过卡玛拉诺和巴达尔的改编之后，强烈的政治内容失去大半。人民的解放斗争在歌剧里被错综复杂的情节线索和卖弄效果性的、浪漫夸张的情境遭遇所遮蔽。

游吟诗人曼利柯是鲁那老伯爵的小儿子，童年时，吉普赛女人阿苏切娜为报伯爵焚母之仇而将其拐走。阿苏切娜决定弄死这个小孩，但由于心慌意乱而错把自己的孩子扔进了熊熊的火堆。曼利柯保全了性命；阿苏切娜把他当作自己的儿子抚育，并培养他对压迫者的憎恨。曼利柯终于成为人民起义的首领；他反对自己的亲兄弟鲁那小伯爵，而不知他们是手足关系。兄弟之间的冲突加上爱情竞争就更形复杂了：曼利柯是美女列奥诺拉的意中人，而列奥诺拉又是鲁那强行追求的对象。有一次，列奥诺拉以为曼利柯被敌手重伤致死，便进了修道院；鲁那原想从修道院把她劫走，但曼利柯率领自己的队伍夺回了她；目瞪口呆的修女们和怒不可遏的伯爵眼看着列奥诺拉在自己的爱人陪伴下从修道院离去。

在鲁那的兵营里，带进来一个在附近游荡的可疑的吉普赛女人。这是阿苏切娜，她想寻找曼利柯的踪迹。鲁那的心腹们认出她原来是许多年前拐走伯爵儿子的窃贼。阿苏切娜被判死刑，她受到火焚的威胁。曼利柯企图搭救她的性命也被俘虏。悲剧的结局在狱中临近了，等待死刑的曼利柯和阿苏切娜受尽折磨。列奥诺拉以许诺骗过鲁那，吞下毒药，来到狱中。突然出现的伯爵看到列奥诺拉死在曼利柯的怀抱里。他下令处决俘虏。阿苏切娜向伯爵揭开曼利柯的生世秘密，报了仇。鲁那这才知道被处死的游吟诗人竟是他的亲兄弟。

谢罗夫写道："至于骇人听闻的惨状，《游吟诗人》的情节要大大超过……那些最松散、最造作、最荒唐的剧本……和它们对地府阴曹的描写、血淋淋的结局、毒药、短刀、形形色色的罪行和复仇"①。虽然脚本的缺点并未使它失去感人的力量，却不能不承认这些责难是公正的。当然，从构思的完整、鲜明，以及戏剧结构的紧凑来说，《弄臣》要高超得多。

卡玛拉诺在编写剧本《游吟诗人》的时候，把剧情分割成了一系列突出的、戏剧结构上有说服力的场面。但是要追溯情节的发展是困难的。特别是由于剧情过于繁复，脚本作者不得不一再地采取剧中人回述往事的手法(引子中费兰多的叙事曲；第一幕中列奥诺拉叙说她对游吟诗人的爱情；第二幕中阿苏切娜的故事歌)。然而情节的错综复杂并未损害剧情的鲜明。

威尔第的歌剧充满了古特列斯的话剧所体现的叛逆精神。难怪曼利柯在第三幕唱的那首英雄性的卡巴列塔曲由于节奏矫健有力、旋律朴实鲜明而成为意大利最流行的革命歌曲之一。

从戏剧结构的性质来看，《游吟诗人》也许和《厄尔南尼》最接近。浪漫主义的激情、社会抗议的精神同阴暗的色彩、强烈对比的剧情效果以及错综复杂的线索相结合，便是威尔第这两部歌剧的相近之处。但是，在《游吟诗人》的戏剧结构中也有一些新的特征。威尔第在这里更多注意主人公的心理刻划。自由诗人和被压迫者的领袖游吟武士曼利柯、吉普赛女人阿苏切娜这些人民的形象与封建统治集团——鲁那伯爵及其心腹们相对立。威尔第找到了一些塑造他们性格的新颖色彩。歌曲性的旋律朴素迷人，同时又散发出东方的奇彩异香，这是阿苏切娜和曼利柯的声部所具有
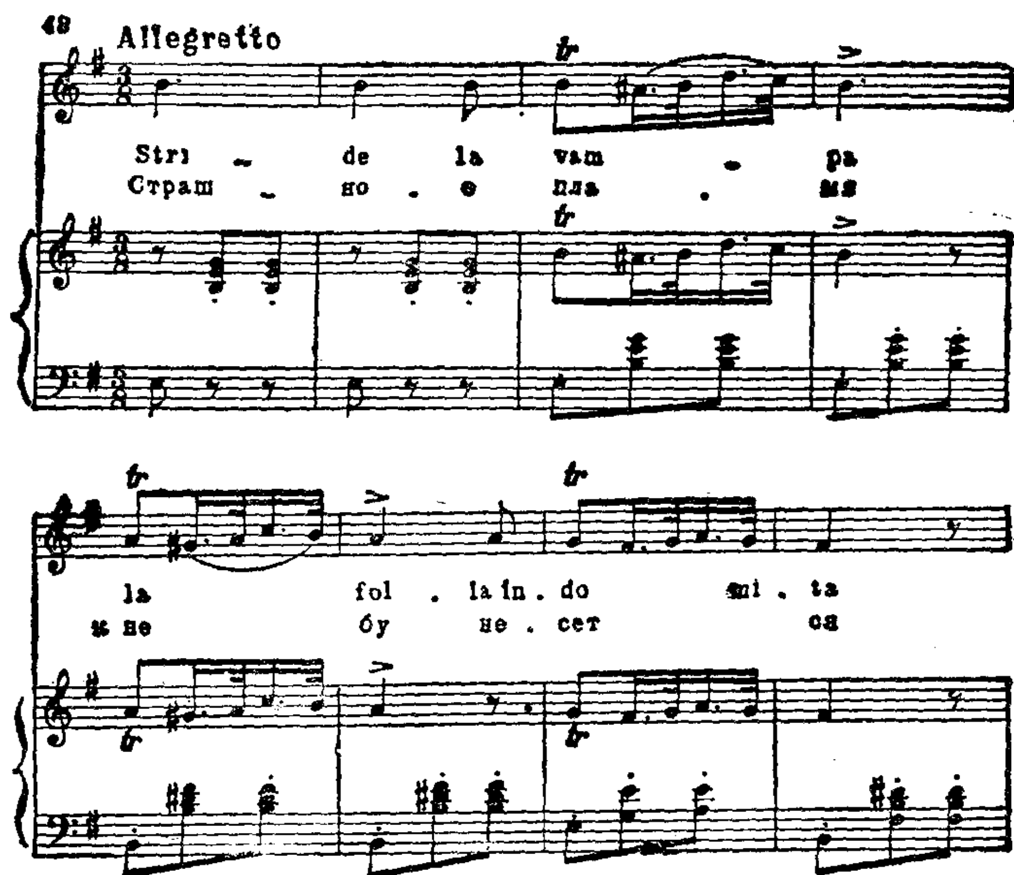
---

① 谢罗夫：《露易莎·米勒》，《威尔第的歌剧在大剧院》。

的特色。鲁那伯爵是用歌剧中惯用的另一些手法来勾画的；这个傲慢不逊的西班牙大贵族的形象与号角的进行曲节奏联系在一起。

两个集团、两个敌对阵营的对立表现在引子里，铜管乐器奏出了号角主题，发出了气势汹汹、咄咄逼人的厚实音响。费南多的叙事曲向半夜集合的士兵们讲述拐走伯爵之子的吉普赛女巫，这支叙事曲建立在极端的对比上：神秘的叙述突然一转，合唱的叠句爆发出迷信的恐怖和愤怒；耳语般的pp突然一转，整个乐队发出了强烈的ff。叙事曲里可以让人记住的基本旋律，其性质接近阿苏切娜的几个歌曲性主题(歌曲和故事，对审讯的回答，狱中的呓语)。实际上，这是交代复杂的吉普赛女人形象的第一笔。阿苏切娜纯真的歌曲性旋律中包含了悲剧性的内容，它们虽然没有失去意大利的旋律基础，但其节奏特点和某些旋律乐汇又和吉普赛的民族有着血缘关系。

早在写作歌剧脚本的过程中，威尔第就向卡玛拉诺指出，歌剧中性格新奇的主角是吉普赛女人阿苏切娜(前面已经说过，最初威尔第曾想用她的名字来称呼这部歌剧)。作曲家一再强调“这个女人身上的两种强烈感情，即对母亲的爱和母爱。”威尔第坚持要让“她对曼利柯的爱和她为母报仇的强烈欲望”在整出戏里自始至终和她的形象寸步不离。

第二幕第一场对阿苏切娜的刻划具有中心意义——这是歌剧中的优秀段落之一。吉普赛人在山里的宿营地。阿苏切娜坐在篝火旁陷入了忧思。色彩浓郁的吉普赛合唱登场，歌声具有男性的“劳动”节奏，铁锤击铁砧铛铛作响。熊熊的篝火在阿苏切娜的心中勾起了可怕的回忆：



(歌词大意)：可怕的火焰冲天而起。

这个回忆亡母的主题在阿苏切娜叙述母亲的鬼魂恳求她报仇的时候出现。最后在狱中的一场，当阿苏切娜昏昏欲睡，她的思绪回到母亲的形象时，又响起了这支主题。

阿苏切娜的歌曲和故事，旋律简朴而情感充沛，她辛酸的回忆和给儿子的叙述决定了曲式的自由，这一切赋予这场戏以激动人心的力量。威尔第给旧有的形式注入了新的感情内容，他所创造的艺术形象，从令人倾倒的戏剧性上来说，是意大利歌剧中前所未有的。

管弦乐运用得很出色也是这一场引人注意的地方，它伴和着人声，在感情对比变化之时给以色彩上的渲染。双簧管痛苦的叹息加强了阿苏切娜话语里那种深重的哀伤：

49

Andante mosso

Condot - ta ell' era in
Во . ко вах, по лу. на.

sotto voce

f *p*

-men . do, col fi . glio sul le
. на . я, за ней я я сре

f *p*

cep . pi. al suo de . stin tre.
. га . я. ша - та - ясь, шла мать род.

pp

brac - cia lo la se. guia pian. gen . do
- бен . ком та . щи - ла. ся, ры. да . я,

（歌词大意）：

生身的母亲拖着镣铐，半裸着身体，蹒跚而行，我怀抱孩子跟在她身后，步履踉跄，痛哭失声。

威尔第运用非常简单的管弦乐手法取得了鲜明的画面性：篝火熊熊，火舌飞舞——音量由pp增长到ff，木管乐器飞腾直上。

揭示阿苏切娜奇特的内心世界，是特别吸引威尔第的一个任务。

在商讨《游吟诗人》的台本时，威尔第最注意表现吉普赛女巫心理性格的那些段落。例如关于第三幕阿苏切娜被带进伯爵的兵营受审讯的一场，威尔第写道："在这部西班牙话剧里，对白，提问和回答很好地表现了吉普赛女人的性格……你到哪里去？——我不知道。我住在山里，有过一个儿子。他离开了我。我去找他。"（1851年4月9日）。

在审讯的一场音乐里，威尔第以丝毫不比引子逊色的鲜明性把骄横残暴的鲁那伯爵和为丢失的儿子而担惊受怕的吉普赛女人形成了悲剧性的对比。

关于狱中的终场，威尔第给脚本作者写道："不要把阿苏切娜写成一个疯子，她深受疲惫、痛苦、恐惧、失眠的折磨而语无伦次。她的脑力已经衰竭，但是她并没有疯"（同上）。

作曲者的这个意见实质上也可以视为作者对表演阿苏切娜这一声部的指示，而这一声部却常常被歌唱家歪曲地处理成炫耀效果的"发疯场面"。

威尔第也是别出心裁地勾勒出了曼利柯的形象。他的那些诗意盎然的旋律带有摩尔人的东方情调，其气度的高尚、线条的素美令人心醉。

像游吟诗人夜晚在列奥诺拉的露台旁（第一幕）轻轻拨动诗琴

(乐队中的竖琴)而编出的即兴歌曲就是如此。

曼利柯与生命告别的那首歌更加意味深长，同时也更加朴素动人(歌剧的终场，即唱《上帝怜悯》的一场)：

60 Andante assai sostenuto

Ah, che la morte ognora
Ах, я дождусь ли скоро,

è tarda nel venir a chi desia,
что смерть ко мне придет, ах, для чего же,

a chi desia morir!
ах, для чего же мне жить!

Arpa

(歌词大意)：啊，我不久将等到，死亡将来临，啊，我究竟为何而活着！

这些旋律都胜过阿伊达的思乡浪漫曲。但是在《游吟诗人》的终场里，与《阿伊达》的联系绝不仅限于上述手法。正如作者本人所指出，唱《上帝怜悯》的著名一场(后面将会谈到)，在戏剧结构上成了《阿伊达》里审讯一场的样本。
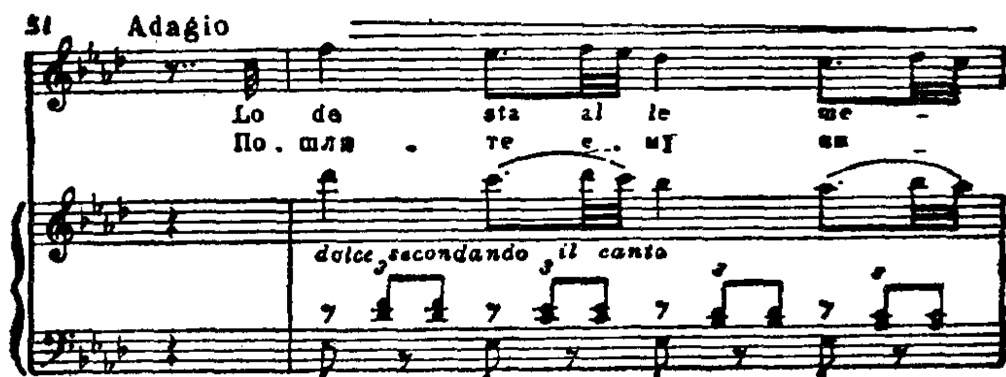
诗人兼幻想家的抒情形象随着剧情的发展而增加了英雄性的特征(第二幕和阿苏切娜的二重唱，前面提到过的曼利柯的卡巴列塔曲)。但是，即便在英雄性方面，曼利柯的音乐形象仍不失歌曲性的朴实，这一点是他与阿苏切娜相似的地方。

从性格刻划的特色来说，列奥诺拉不如阿苏切娜和曼利柯，然而她的声部里也有不少热忱挚切、婉尔动人、心理刻划真实可信的抒情篇页，而在歌剧的终场里她的抒情更增加了悲壮的戏剧性色彩。列奥诺拉对游吟诗人的爱情表叙和诗意而明朗的夜曲(第一幕中的一景)，也是与她的形象相联系的优秀段落。第四幕里列奥诺拉的宣叙调和咏叹调在表现力上也毫不逊色。谢罗夫写道："和雨果一样，威尔第也是天性嗜好对照法，嗜好鲜明的对比，因此他特别喜欢在喧腾刚强的音流中插入女性的脉脉柔情。在吉尔妲、列奥诺拉(《游吟诗人》中)这样的角色里，细腻的心理刻划达到了逼真的程度，而这种真实，举例说，在才华横溢的罗西尼所写的全部作品里是连踪影都找不到的。威尔第常常把人声推向它们的最高音区，并越过音量的极限来取得效果，也就是说达到了不优美的叫喊地步，这种令歌唱者致命的手法自然也是和极度喧闹的配器并行不悖的。但是由于这位大师对对照法的喜爱，这种外在的力量——forza brutale——，有时也让位给长笛、双簧管、高音区加弱音器的小提琴奏出的精细、温柔、缥渺的音响结合，这种音响结合往往和梅耶贝尔、柏辽兹和瓦格纳的效果

酷似。"① 在《游吟诗人》里，对"对照法"的喜爱、对极端对比的喜爱，一点也不比《弄臣》中表现得少，威尔第在《游吟诗人》的许多以这种对比为基础的段落里达到了震撼人心的戏剧性力量。歌剧终场中两个出色的重唱场面特别突出，这就是唱《上帝怜悯》和敲丧钟的一场（终场开始），以及狱中的三重唱。

唱《上帝怜悯》的一场结构上的自由（列奥诺拉咏叹调传统的两部分——Adagio和Allegro——被重唱分隔开了）是由戏剧构思所决定的。夜里，列奥诺拉站在城堡的望楼旁，就在这个城堡里，判决了死刑的曼利柯和阿苏切娜正在经受折磨。在列奥诺拉哀痛的旋律之前，引进了一段管弦乐的柔板。单簧管的低音区和大管相结合形成一种迥非寻常的音色，加强了这一小段音乐的表现力。在列奥诺拉那支柔板的结束句里，作者也同样敏锐地找到了管弦乐的色彩；双簧管、长笛和单簧管造成一片颤悠悠的飒飒"夜声"，在这背景上她向心爱的人发出了热烈的召唤。这支洋溢着崇高精神的旋律是声乐花腔充满情感内容的一个杰出范例：

（例51）（歌词大意）：把幸福的人们往日的爱情和梦想的幻影给他送去吧，但可不要给他带去痛苦，带去我破碎的心里深藏的痛苦！



① 谢罗夫：《威尔第和他的新歌剧》。

和列奥诺拉的热烈旋律形成悲剧性对比的是预报处死囚徒的丧钟和森严的圣咏《上帝怜悯》。天主教僧侣们阴森的歌声、列奥诺拉的绝望、曼利柯向生命告别的诗意歌曲组成了戏剧性强烈感人的重唱①。乐队用简单而有力的手法渲染这一场的情绪对比：

① 与《阿伊达》的联系在这里是显而易见的，而且这些联系并不限于唱《上帝怜悯》一场的戏剧结构和《阿伊达》的审讯一场有相似之处。列奥诺拉悲痛的呼号预示了审讯一场阿姆涅利斯悲剧性的尾白；而在列奥诺拉的柔板里已经大略形成了临终的阿伊达和拉达梅斯二重唱的旋律轮廓（直到强拍的重音移位——见例105）。

阴森、厚实的管弦乐全奏(送葬进行曲节奏的和弦音响)刻划出列奥诺拉无可慰藉的悲痛，竖琴纯净清澈的音色则表现出曼利柯向生命告别。在这一场之后，Allegro agitato那一段(列奥诺拉咏叹调的第二部分)也很有说服力。——为了拯救爱人决心壮烈地献出生命。

狱中终场的三重唱也感人至深：列奥诺拉和曼利柯悲剧性的诉说与阿苏切娜梦见故乡自由的山岭而唱出明朗诗意的歌声交织在一起。

从音乐上、戏剧上的完整性来说，《游吟诗人》不如《弄臣》，但它在旋律的源源不绝、丰富多彩这一点上却又略胜后者一筹。正是这部歌剧中浸透了民间音调的旋律深受人们喜爱。《游吟诗人》中的一些旋律既可以在音乐会上听到也可以在大街上听到，既可以听到它们的原形，也可以听到为各种不同乐器而作的大量改编。

《游吟诗人》曾经在俄罗斯极为风行。拉罗什写道："《游吟诗人》让人念念不忘。这是演油了的戏里最油的一部，但即使在这些对我童年的手摇风琴来说是取之不尽的材料里，仍然迸射着威尔第天才的熊熊火焰。"① 屠格涅夫虽然绝不算意大利歌剧的崇拜者，但他却写道(1855年12月8日)："我喜欢《游吟武士》(威尔第的新歌剧)，我对这出戏也如同对整个威尔第一样，抱有极深的成见——但特别是最后一幕里的一场，却优美绝伦，诗意盎然。"②

从初演之时起(1853年1月19日罗马阿波罗剧院)，《游吟诗人》便一直盛况不衰。甚至台伯河水溢出河岸，淹没了通往阿波罗剧院的街道，也没能阻止渴望去欣赏威尔第的新歌剧的观众。

---

① 拉罗什：《意大利人的第一出戏》，《威尔第的〈游吟诗人〉》。

② 《屠格涅夫选集》。

从早晨九点钟开始，成群结队的人们便包围了剧院的大门。这出戏引起众口同声的赞赏。不久，《游吟诗人》就在巴黎、伦敦、彼得堡和欧洲其它城市上演，并获得辉煌的成功。威尔第的这部歌剧至今仍名列许多音乐剧院的保留剧目。

这一时期的第三部著名歌剧有着另一样的遭遇。差不多与《游吟诗人》同时，威尔第为威尼斯的凤凰剧院写作了《茶花女》。当《游吟诗人》上演之时，《茶花女》的写作也临近完成。1853年8月6日首次公演。

《茶花女》遭到惨败。这部用小仲马轰动一时的剧本《茶花女》为题材的歌剧引起了激烈的争论。作曲家受到责难，人们怪他在散布法国文学的腐化堕落的影响，怪他的歌剧中占中心地位的主人公不是浪漫主义的女英雄，而是一个被社会唾弃的女子。但是威尔第却认为有必要把这一点用歌剧的名称来加以强调（歌剧原名《La Traviata》，意大利文的意思是堕落的女人）。不错，因爱情而获得新生的交际花并非在小仲马的《茶花女》中第一次出现（如普列福神父的《玛侬·列斯科》，以及雨果的《玛丽翁·德·洛尔姆》），但是小仲马的话剧和威尔第的歌剧却在舞台上展现了当代巴黎交际花的生活。因此，资产阶级的卫道士们便认为这是对家庭基础和婚姻的粗暴挑衅。此外，观众还不能宽恕作者背离了歌剧的传统习惯——在歌剧舞台上出现身着当代服装的人这是前所未有的事。演员阵容差也是歌剧失败的重要原因，他们不得不去表演与意大利歌剧舞台格格不入的、新型的室内风格的戏。影响成功的还有导演的错：女主角选错了人。在一些悲痛的场面里，观众席竟然笑声大作，因为女演员唐娜杰里的粗壮外形与一个患肺病即将死去的女子实在太不相配。

威尔第在首演的次日给穆齐奥的信中写道："一败涂地。过错

在我还是在歌手们，时间将作出判断。”（1853年3月7日）仅管《茶花女》首场演出完全失败，但威尔第确信人们迟早会接受他的歌剧，并给予它应得的评价。果然，一年后，《茶花女》稍作修改后，由威尔第的热烈崇拜者安东尼诺·加里在他的剧院——威尼斯的圣·贝涅迪托剧院上演了。诚然，为了向观众的习惯让步，导演们不得不采取妥协的办法——用古代服装代替了当代服装。《茶花女》以最强的演员阵容上演，声誉之隆与日俱增。在短短的时间里，它走遍了欧洲，并持久地列入了歌剧院的节目之中。

《茶花女》是年青的小仲马光辉的处女作。

歌剧脚本是皮雅维在威尔第的指导下编写的，根据作曲家的要求，初稿大大地作了压缩。脚本的戏剧结构比起原剧来是简化了；只有基本的情节线索被原封不动地保留下来了。

在威尔第的歌剧里，《茶花女》是第一部几乎没有复杂的情节的戏，一切妨碍人们把注意力集中在女主人公的内心世界、集中在薇奥列塔真正高尚的人性，以及她悲惨的命运上的东西都被扬弃了，威尔第揭示了女主人公的精神性格、她的愿望跟她周围环境之间的深刻的冲突。《茶花女》的音乐无情地揭发了那虚伪的道德，就是这种道德把一个妇女无情地判罪，把她的生命引向悲剧的结局。同时，歌剧里没有任何一点故作曲折的情节，没有任何追求舞台效果的东西。这是一幅用柔和的中间色调描绘出来的真实的肖像。很有特点的是，透明的管弦乐（大多是弦乐器）音响差不多始终没有跑出piano的范围。值得注意的是，作曲家认为在演奏《茶花女》的时候要特别重视遵守力度的细微变化。威尔第在谈到《茶花女》在巴黎的演出时说：“只要乐队理解到要用piano演奏，歌剧会演得很好”。对于《茶花女》的独特风格来说，生活风俗舞曲的节奏和有着重要意义的旋律，也是很有特点的。这些

旋律非常富于浪漫主义的诗意，充满了细致入微的心理刻划的内容。在第一幕里，阿尔弗雷多和薇奥列塔在圆舞曲的背景上倾心交谈。薇奥列塔的第一首咏叹调是一支迷人的忧郁圆舞曲的旋律；在最后一幕充满诗意的旋律里，在孤独的薇奥列塔临终的咏叹调以及她和阿尔弗雷多最后的二重唱里都可以听到舞曲的节奏。

在《茶花女》里，声乐部分占主要地位，虽然乐队也担负着概括形象、深入刻划形象的重任。与威尔第早先的歌剧相比，在《茶花女》的旋律风格里有着许多新的东西。意味深长的、如歌的宣叙调和咏叹调的片断综合为一，创造出一些结构自由的场面。像第一幕薇奥列塔和阿尔弗雷多倾心交谈的一场、第二幕薇奥列塔和日尔蒙(父亲)的一场都是如此。苏联音乐学家沙威尔姜曾正确地指出：这儿的“宣叙调在音乐的丰富上并不逊于一些独立的乐曲，而是成为音乐上、戏剧上的情节发展的基本体现者。”
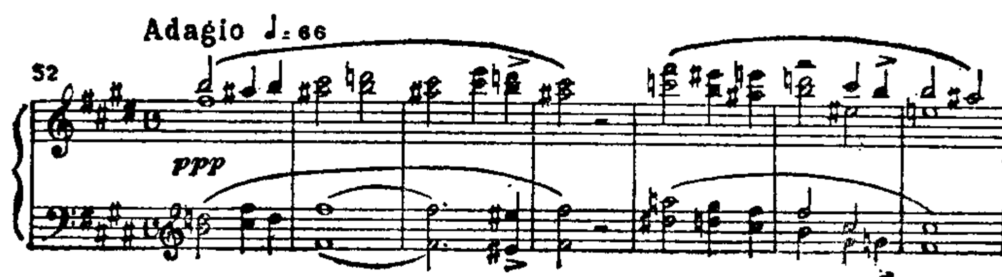
威尔第灵活地运用了几个基本的动机来使薇奥列塔的音乐形象得到发展。不错，在这种情况下很难说是在贯彻着主导动机的原则。一些基本动机常常在出现的时候作了实质上的变化，往往只是基本旋律的“回忆”，以及近似的音调和节奏而已。

这类的主题发展在《露伊莎·米勒》一剧中也有。但是在《茶花女》中旋律素材本身更有表现力。应当强调指出的是，在《露伊莎·米勒》里，主题的发展几乎全由乐队承担，而在《茶花女》里，则渗透在声乐部分之中。
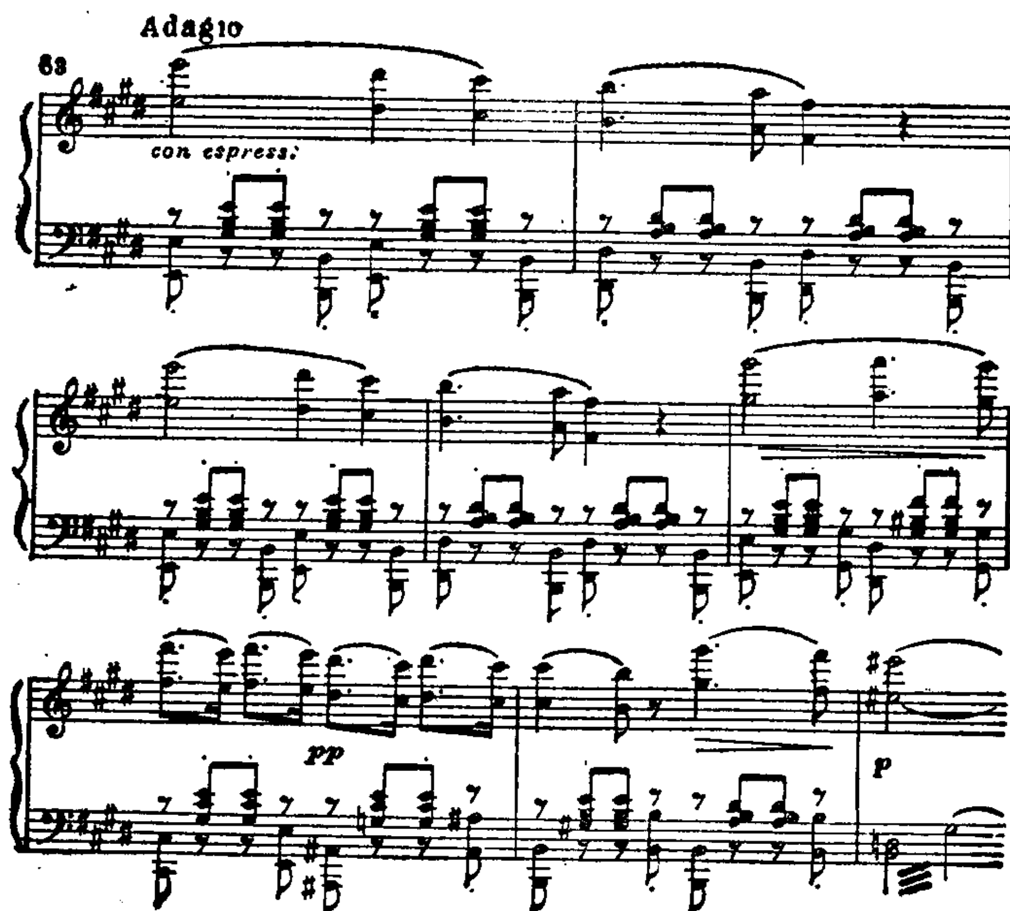
歌剧里其他角色——阿尔弗雷多和父亲日尔蒙的个性刻划得较少，但这绝不意味着他们两人的声部音乐贫乏。与这两个角色有关的一些最有感染力的段落就是他们和薇奥列塔在一起的场面。在阿尔弗雷多和日尔蒙的声部最先出现的旋律和节奏，常常

在后来就伴随着薇奥列塔，成为她的形象的一种'辅助'的心理刻划手段。

《茶花女》这部歌剧像是一幅肖像，简短的管弦乐前奏就是用来体现这一构思的，它勾画出女主人公诗意的风貌。前奏里有歌剧的两个基本主题，第一主题由弦乐器用晦暗的音响(小提琴分奏divisi)奏出，这是临终的薇奥列塔唱出的一支动人肺腑的哀伤主题：



第二主题是她的爱情主题，热情而豁达：



歌剧开始的时候，女主人公和她周围的环境还没有矛盾。她活泼而无忧无虑，在喧闹的酒会里和一群纵情享乐的客人打成一片。在圆舞曲的背景上，钟情的阿尔弗雷多和企图用表面的淡漠来掩盖内心激动的薇奥列塔在交谈。阿尔弗雷多激情的短句逐渐变成了有力量的倾吐爱情的主题。这就是悲剧的发端。阿尔弗雷多的感情在这个年轻妇女的身上唤起了对真正幸福的向往。

当一个人留下来了以后，薇奥列塔沉醉在新的热烈感情之中了。在第一幕终场和咏叹调里，前面呈示过的薇奥列塔的形象得到了展开。她想起无忧无虑的青春时代美妙的时光。这是咏叹调的第一部分，它是一支迷人的忧郁圆舞曲：在中段响起了阿尔弗雷多倾吐爱情的主题，从这一刹那起它成了薇奥列塔的爱情主题了。在卓越的快板(咏叹调的第二部分)里，薇奥列塔要驱散幻想，她不相信能获得这样的幸福。

在第二幕里，威尔第以深刻的洞察力揭示了女主人公形象的发展。她的音调里去掉了华丽的花腔，消除了任何一点追求表面效果的痕迹，而开始具有了歌曲性的美。薇奥列塔满怀着爱情，并且在自己的情感中找到了作为英雄性的自我牺牲的力量；作曲家在表现这种深刻的人性的同时，就把“娼妓”道德上纯结、高尚的面貌和狭隘的资产阶级土财主——阿尔弗雷多的父亲的鄙俗、渺小作了对比。

歌剧最优秀的段落之一就是第二幕占中心地位的一场——薇奥列塔和日尔蒙的对唱(后者要求她离开自己的儿子)。日尔蒙并不是没有慈善心肠，但是在他的好言好语之中却有着假仁假义的味道。他也为薇奥列塔的痛苦所感动，然而却仍旧毫不动摇地利用她的自我牺牲精神。薇奥列塔心情的一步步变化被表现得真实而有力：从惊恐转向激烈的抗议，再通过痛苦的怀疑走向决心作

自我牺牲。

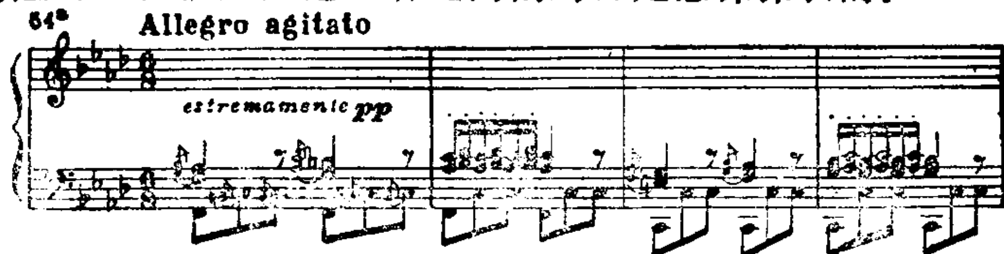
在二重唱和接下来写告别信的一场中均可听到阿尔弗雷多倾吐爱情的主题及薇奥列塔第一首咏叹调的音调：爱情的主题作为戏剧性的高潮出现在写信一场的末尾，这时薇奥列塔已决定悄悄离开心上人阿尔弗雷多。

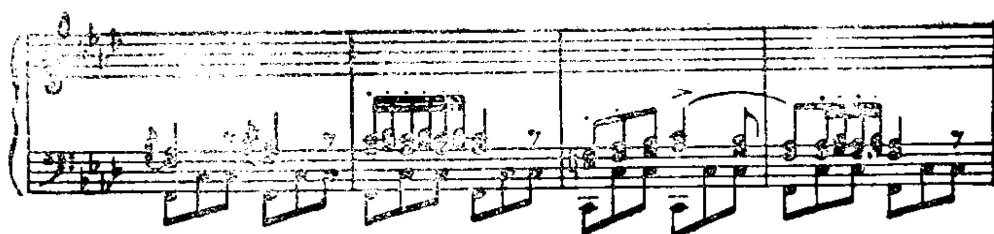
有一点要指出，父亲日尔蒙在第二幕的旋律音调(《迷恋终将过去》)贯穿在最后一幕薇奥列塔临终前的咏叹调(《永别了》)之中；当日尔蒙的话引起这个不幸的女子对阿尔弗雷多的爱情产生怀疑时，焦虑不安的节奏也具有主旋律的作用。后来在薇奥列塔死去的一场戏里，葬礼的音调就是从这个节奏发展而成的。这些主旋律联系的意义很清楚，如果说阿尔弗雷多倾吐爱情作为悲剧的开端，那么第二幕父亲的出现就预示了女主人公的悲剧性的命运，并给她带来了宣告死刑的判决。

在芙洛拉的客厅中一场(第二幕的终场)与第一幕相互呼应。这儿仍旧是薇奥列塔那些曾经在她家里玩乐的朋友们，还是那种“兴高采烈的”气氛。但是这个相似的背景更加突出了薇奥列塔深感痛苦的心境和她从前非常习惯的环境之间的对比。

在芙洛拉客厅里玩牌的一场(第二幕终场)戏剧结构很出色。在牌桌旁无聊的交际谈话的背景上，阿尔弗雷多和他认为是自己幸福的竞争者的男爵激烈争吵。薇奥列塔怀着痛苦的激动心情注视着他们。

乐队里乐句的固定节奏有着惶恐的脉动，薇奥列塔充满痛苦的短句三次插入；这二者之间的对比是意味深长的：





54⁶

Ah, per - chè ven - ni in -
Ах, за - чем я здесь, о
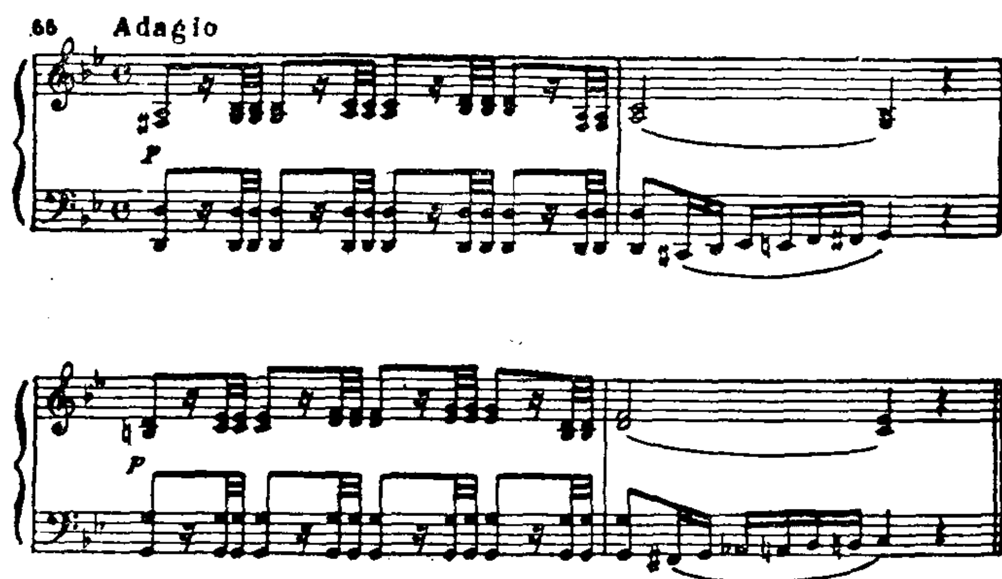
dim. *pp*

-can - ta. Pie - tà, gran Dio, pie - tà, gran
бо - же, о, сжаль - ся, сжаль - ся, по - ща -

Dio di me!
ди ме ня!

(歌词大意：唉！我怎么会来到这里，神啊，怜悯我吧！)

起初由单簧管在低音区奏出的乐句结构里透露出写信一场插入过的悲剧性慢板的主题轮廓：



威尔第在歌剧的最后一幕取得了最为动人的力量。

在短短的乐队前奏里，是我们已经熟悉的薇奥列塔临终的主题。在这个音乐的背景上，患病的妇人在和女仆进行忧伤的交谈。薇奥列塔念着日尔蒙的信，他已向儿子揭开了她自我牺牲的秘密，并且答应让阿尔弗雷多回来（朗诵的一场）；这时，乐队奏出了倾吐爱情的主题，好像远方传来的回音。

薇奥列塔充满忧思的、孤寂的心情，在她与生命告别的咏叹调里被极为纯朴而真实地表现出来。在这支旋律里，我们可以找到创造性地变化节奏的卓越范例：咏叹调的开始，变换的节拍像歌曲一般的流畅性在最后的几小节里具有了特殊的心理表现力，这儿的节奏特点使人感到好像是在表现一个将死的人精神上所受的折磨：

Andante mosso

563 dolente e pp legato e dolce

Ad - di - o del pas sa - to bei

Прос - ти - те вы на ве - ка, о

so - gni ri den - ti,

сча - стье, меч - та - нья,

(歌词大意：永别了，幸福和美梦。)

564

Ah, tut - to, tut - to fi -
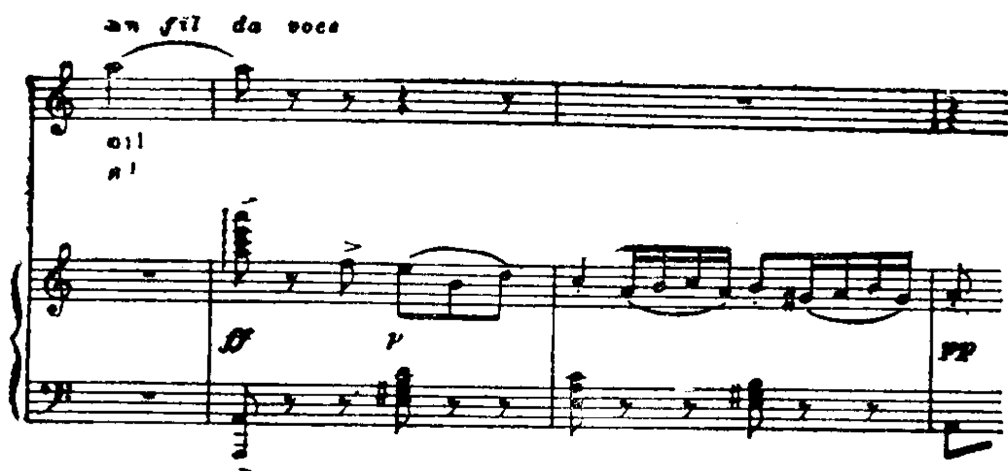
Ах, га - снет, га - снет жизнь мо

allarg. e morendo

ni - or tut to, tut - to fi -

я, ах, га - снет, га - снет жизнь мо

colla parte



（歌词大意：熄灭了，我的生命。）

巴黎狂欢节的喧闹声从窗外冲了进来，造成悲剧性的对比。在终场音乐里，不只一次出现了薇奥列塔的爱情主题的回音；这些回音在她和归来相会的阿尔弗雷多二重唱的时候，也能听得见。爱情的动机有了新的音响。在薇奥列塔死去的一刹那，它由弦乐器在高音区用pianissimo轻轻地唱了出来。

《茶花女》在威尔第的创作中占有特殊的地位。人们说威尔第这部歌剧对法国的抒情歌剧（马思涅的《玛侬》、沙潘蒂耶的《露伊莎》和真实主义者① 列昂卡瓦洛和普契尼的歌剧产生了影响是有根据的。普契尼的歌剧《绣花女》(La Bohéme)② 中咪咪这个娇弱的妇女形象与薇奥列塔的风貌特别相近。然而，苏联音乐学家索列尔金斯基说得很对，普契尼和威尔第的区别就在于他从来也没有达到“真正的悲剧的高度”。不过，威尔第在五十年代和六十年代所创作的歌剧也还没有摆脱表面效果的因素。这一点威尔第是后来在《唐·卡洛斯》、《阿伊达》、《奥赛罗》几部歌剧里才克服了的。

---

① 真实主义(Веризм)是十九世纪末产生在意大利文学和歌剧艺术中带有明显的自然主义特征的艺术流派。

② 一译《波西米亚人》——译注

十二、《李尔王》。《西西里的晚祷》

由于不时有歌剧上演，这种往返奔波的旅行使威尔第感到疲惫不堪，因此当他终于能在离布塞托不远的圣·阿加塔私人别墅里清清静静独自过上几个月的乡居生活时，便觉得是一种特殊的享受。《茶花女》演出结束后，他回到了圣·阿加塔，整个春天和夏天都在那里度过，哪儿都没有去。

和往常一样，威尔第始终在寻求新的题材。他的注意力仍然集中在如何使歌剧充满戏剧情节、如何用舞台音乐来体现各色各样、鲜明独特的人物这些问题上。正是由于威尔第把歌剧也当成戏剧体裁看待，故此他不仅考虑到剧中人物的性格，还要考虑到歌剧的题材、剧情，以及歌剧形式的革新等问题。

在《茶花女》上演前不久，威尔第在给桑克季斯的一封信中写道："……只要有一个好剧本、一位出色的诗人，我不再希求什么更好的了……我要宏大、优美、富于变化、大胆——大胆到没有任何条条框框的情节，要不落窠臼而同时又适于谱曲的形式。如果有人从旁说我这样作是步罗曼尼和卡玛拉诺以及其他诗人的后尘……那么，我和他可说是话不投机半句多了。正是由于那些大人物这么写，我才另辟蹊径的。我要《茶花女》在威尼斯上演……这是当代的题材。要换了别人，很可能由于演出服装，由于时代，由于上千条愚不可及的理由，就不会要这个题材了。

而我却写得津津有味。从前，当我决定把一个丑角搬上舞台时，有些人起哄了。随他们好了！我还是异常高兴地创作了《弄臣》。……我创作《麦克白》时的情况也是如此"（1853年1月1日）。

关于歌德的《浮士德》，威尔第也同样发表了高见。有位那波里诗人曾建议用这个题材为他写个脚本，威尔第拒绝了这个主题，因为他认为用歌剧形式无法体现。"我特别喜爱《浮士德》，但却不打算将它写成歌剧。我已经考虑了上千次，始终找不到表现浮士德性格的音乐"（1853年3月12日）。

他在同期内写的另一封信中对这一时期的歌剧美学观点谈得最为明确："经年累月的经验使我一贯持有的关于戏剧感染力的看法更为巩固；虽然在我青年时期还未打算完全实现这种看法（我没放写《弄臣》这类题材）。我认为我们现在的歌剧过于单调，以致我现在总避免用《纳布科》、《两个福斯卡里》之类的题材作曲……。这类作品里面有妙趣横生的情节，但失之单调。它们只在一根弦上演奏，就算格调很高吧，但毕竟是一根单弦。说得更明白些，塔索可能比阿里奥斯特更高明，但我仍觉得后者要卓越一千倍。基于同样的理由，我认为莎士比亚高于所有的剧作家，其中包括古希腊的……。很多歌剧写了路易·勃拉兹，但他们全都避开了唐·契查列① 这个人物。如果我来写这个题材的话，我一定会利用这个人物来揭示他独特性格中的全部矛盾"（1853年4月22日）。

这封信是写给著名的意大利律师兼剧作家安东尼奥·索玛的，他写的悲剧在当时很受欢迎。索玛表示愿意与威尔第合作，并且不久就应作曲家之请开始写《李尔王》的剧本，威尔第曾经与卡

① 唐·契查列——雨果的话剧《路易·勃拉兹》中的一个登场人物。在作者对脚本的注释中，这个人物的定义如下："穷得象约伯，骄傲得象葡萄牙国王"。

玛拉诺考虑过这个题材。威尔第一连好几年念念不忘《李尔王》。莎士比亚悲剧里那些“与众不同和伟大的人物”令他神往；但与此同时，威尔第对于能否在歌剧这一“狭窄范围里”表现这个“令人非常激动的”题材而又不造成损害表示怀疑。为了这个歌剧脚本，威尔第与索玛从此多年书信往返不断，内容很有意思。但这一题材看来是过于复杂了；尽管作曲家与剧作家付出了长期而又严肃认真的劳动，威尔第对这一工作的结果仍感到不十分满意。看来这个歌剧没有完成。在这之后，威尔第曾不止一次地重新思考如何在舞台上体现《李尔王》的形象。据某些威尔第作品的研究者认为，《李尔王》中的许多音乐后来都用到了其它歌剧里。不过我们没有关于《李尔王》音乐创作的确切资料，因为根据威尔第的遗嘱，所有他的未完成的，或者作曲家本人认为不完美的、没有发表过的作品，在他去世后已全部付之一炬。

从1853年到1856年期间威尔第与索玛商讨《李尔王》剧本的历次信件中可以看出，作曲家阐述了一系列他对歌剧美学的见解。当威尔第再度着手《李尔王》的创作时，他亲自重新拟定了歌剧的场次。他要求剧作者最大限度地压缩剧情的叙述；他特别坚持次要场面要尽可能简略。“法国人是对的，”威尔第写道“他们的戏剧设计一幕只需一景，这样，剧情发展可以一气呵成，观众的注意力不致于因旁的干扰而分散”(1853年6月29日)。

威尔第在给索玛的信中不止一次地强调，歌剧的特点是要比话剧更为简练的文学形式。于是，威尔第断言，在歌剧里如果也象莎士比亚所写的那样，以只落得孤独一人的李尔王的独白来结束全剧是不恰当的。“悲剧在话剧中这么做是好的，但在歌剧中也这么处理的话，至少会使观众兴味索然”(1853年8月30日)。“写音乐、写文章、写信等等可以这样，”威尔第在另一封信中写道

“但观众进了剧院之后什么都能忍受，唯独受不了枯燥无味的东西。所有这些宣叙调，哪怕是罗西尼和梅耶贝尔写的，它们只能使人感到冗长，听起来当然就令人感到乏味了”（1856年4月7日）。

索玛的草稿常常不如威尔第的意。作曲家特别关注的是音乐形象与文学形式的关系问题，因而时常限定剧作家的诗格，甚至行数。“谁也不像我那样喜欢新颖的形式，但是这种形式必须是适用于音乐的。当然，什么都可以写成音乐，但未见得都好。写音乐的时候，需要有适合于cantabile、重唱、广板、快板等等的诗句，而所有这些诗都应该不拘一格，这样写出来的诗才不致平淡寡味”（1853年8月30日）。

威尔第在构思登场人物的性格特点时，提请脚本作者特别注意丑角的作用。他写道：“这个角色有深度，而且具有特点”（1853年5月22日）。

为了在歌剧中体现背信弃义的艾德蒙达——亚戈的遥远的原型——的性格，威尔第在创作上可说付出了巨大的精力。在塑造艾德蒙达的形象时，威尔第常常不厌其烦地向脚本作者指点他的特点、诗格，乃至行数。“我请您把这首咏叹调再推敲推敲，并请增加一点宣叙调与韵体诗交替的段子；这样处理，可以使色彩大幅度变化：讥讽、蔑视、愤怒的色调都必须在音乐中恰如其份地表现出来。对这样的人物，我在音乐中没法给他如歌的旋律（cantabile）”（1855年1月4日）。“我请您把艾德蒙达写成一个心如蛇蝎的恶人，这样他才能在音乐中得到多样化的表现。否则的话，他只能连喊带叫地唱出那些粗野、愚蠢的歌词来。狠毒、讥讽应该（这也是新的手法）用半声（mezzo voce）来表现，目的是使其更令人闻而生畏，并且在色彩上与序幕及尾声形成一种鲜明的对

比”(1855年1月8日)。

威尔第在圣·阿加塔即开始写《李尔王》，1853年秋到巴黎后他继续这部歌剧的脚本创作。还在1852年他就接受了巴黎大歌剧院约他写一部歌剧的建议，脚本出自当时法国著名的剧作家斯克利勃之手。

斯克利勃创作了大量的通俗喜剧和喜剧，他编的戏剧都以情节取胜，被认为是当时法国的一位剧作高手。一些喜剧和“大”歌剧脚本都出自他的笔下。理查·瓦格纳称他为“多种娱乐的象征”，巴黎所有剧院的“老头子”。

威尔第在还不了解未来的歌剧(《西西里的晚祷》)的剧情时就接受了提议，并签订了合同。显然，能在巴黎上演自己的歌剧这一点吸引了他，因为在那些年里巴黎确实够得上是西欧的文化中心。一些名流云集巴黎，他们当中有画家、诗人、作曲家、演员。比起巴黎的歌剧院来，意大利歌剧院的设备条件可就寒碜得多了。他们的乐队及合唱队规模很小，而巴黎大歌剧院却拥有世界第一流的芭蕾舞团，宏大的合唱队，以及技艺精湛的乐队。尽管威尔第1847年第一次到巴黎时，他对巴黎的歌剧院投以冷眼，那是因为当时他对伦敦的歌剧院有所偏爱。看来，这反映了威尔第对充斥于巴黎歌剧院的因循守旧以及恣肆专横的歌唱演员的不满。柏辽兹对这一切同样激烈反对过，威尔第本人在国内也曾与这些现象作过斗争。

巴黎批评家的专横跋扈、高傲自大也遭到了威尔第的尖锐抗议。这批人是音乐时尚的制定者，所谓“阳春白雪”的标准要由他们来制定。谢洛夫说得很中肯：巴黎是“名声制造总厂”①。威尔

① 谢洛夫：《斯彭蒂尼及其音乐》。

第的歌剧在巴黎舞台上刚一上演，那些冒牌批评家便首先发难，指责歌剧的作者俗不可耐、粗野、缺乏分寸感，然而威尔第的歌剧却始终受到广大观众的欢迎。

从威尔第1853年到1854年的历次信件中可以看出，他对巴黎的那些歌剧院没有好感，对巴黎那些歌剧音乐鉴赏家们也不敢恭维。威尔第决定放弃在巴黎上演《李尔王》的打算。抵达巴黎后不久，他就写信给索玛说："《李尔王》的题材过于庞大，形式也过于新颖，在这里上演看来要冒风险。他们只听得懂那些炒冷饭炒了二十遍的旋律"(1853年11月19日)。几个月之后，在写给克拉拉·玛斐伊的信中也流露出了他的讽刺口吻："我出席了《北方的星》（梅耶贝尔的歌剧——本书作者注）的首演，懂得非常少，或者说什么也没听懂，而好心的观众什么都懂了，认为这部歌剧妙不可言、美不胜收、出神入化。尽管如此，而同样是这一批观众，在《威廉·退尔》上演后25年或30年之后，竟然至今还看不懂这出戏。因此，这出戏在这里完全走了样，用三幕代替五幕，演得糟透了"(1854年3月2日)。威尔第的《耶路撒冷》一剧在巴黎的演出也是走了样的，大删特删弄成了三幕——作曲家对巴黎的歌剧舞台敬谢不敏也是意料中的事了。

威尔第对巴黎音乐界的最全面、最明确的态度可以从他在多年后给他的朋友剧作家丢·罗克尔的信里看出来："我之所以缩手缩脚不是歌剧写不出来，也不是怕巴黎观众揭短，而是坚决认为，在巴黎要想为我所希望地那样演出自己的音乐，恐怕是今生休想了。说来也奇怪，作者不得不经常看到自己的构思被不正确地解释并歪曲得不成样子。在您们的剧院里（毫无讽刺挖苦之意）行家实在太多了。每个人都按自己的理解和口味，尤其糟糕的是，按自己的路子来发表意见，而毫不考虑作者的个性和特点。

每个人各人大谈一通，表示怀疑，而长时间地处于怀疑气氛之中的作者，最后不得不对自己的信念发生几分动摇，以致不得不下手去修改、模仿，干脆说吧，搞到最后把自己的作品弄成一个四不象，不成一个整体，这种玩意儿就算好得不得了的话，左不过是个七拼八凑的大杂烩。人家反驳我说，许多歌剧杰作就是这样写成的……。当然，谁也不会否认罗西尼的天才。然而，尽管他是那样的天才横溢，在他的《威廉·退尔》里也有巴黎歌剧院那种注定非有不可的气氛，时不时的还使人觉得在这里多了一点什么，那里又缺了些什么，当然比起别的作家来这种情况不算多；另外在音乐的发展中缺乏《塞维里亚理发师》里面那种完美和自信……。如果我不是按我所感受到的去写（全然不受这种长期的影响，也不考虑我是为巴黎还是为月亮而写），那么，现今的成就是达不到的。此外，歌唱家决不能按他们的方式去唱，而必须按我的……，一切由我作主；驾驭一切的只能是——我……。当我的作品在意大利上演时，谁也不会在还没怎么听明白就妄加评论，指指点点……。那里的人们尊重作品和作者；那里的评判员是观众。而在巴黎大歌剧院却正好相反，乐队刚刚奏出四个和弦，四面八方马上就开了锅："哦，这个不好！"、"这个一般化……，这没意思！""在巴黎演这些玩意儿不合适"。一般化、没意思、什么巴黎不巴黎，这些废话怎么讲？难道人们在欣赏一件艺术作品时，它必须是雅俗共赏、老少咸宜的吗？"（1869年12月7日）①。

不过威尔第多年来与巴黎一直保持联系，而且还写出了一系列"大歌剧院"风格的歌剧，也就是说考虑到"大歌剧院"舞台的需

① 引自勃罗道姆：《威尔第致卡米尔·丢·罗克尔的未经公开的信》。

要。

法国"大歌剧院"风格的最大特点是演出的富丽堂皇（有大规模的重唱、合唱，有芭蕾舞），布景华丽，管弦乐队色彩鲜明；这种风格更为重要和先进之处在于展现历史情景，各种布局的、庞大的群众场面，重视地方色彩。"大歌剧院"的剧作还有一个值得一提的特点，就是把"严肃歌剧"中视为平常的个性冲突，通过与其平行发展的社会冲突加以复杂化。但是，在"大歌剧院"风格中有很多矫揉造作、程式化的东西：笨重的机械化、必不可少的芭蕾舞场面、（多半是）五幕结构；豪华场面往往喧宾夺主，有损内容。谢洛夫说："法国人发明了这个称之谓'大歌剧'的'大得吓人的演出'（在我们这个时代准是有各种舞蹈，有马，有骆驼，还有电太阳的五幕剧）；他们在梅耶贝尔的《预言者》和奥贝尔的《浪子》中把它发挥到了淋漓尽致的地步。"①

在梅耶贝尔与"大歌剧院"那位非他不可的脚本作家斯克利勃合作的歌剧中，"大歌剧院"的历史浪漫主义体裁的矛盾暴露得最明显。谢洛夫在一篇文章中生动地指出，这一体裁之所以进化，是由于它集中了各种歌剧风格。按照这位评论家的说法，本世纪（指十九世纪）初，"大歌剧院保存了格鲁克古典主义的衣钵，格鲁克式的'厚底靴'，而且一如既往，要求一成不变的豪华场面(grand spectacle)。法兰西化了的意大利人斯彭蒂尼的歌剧《贞洁的修女》(1807年)就是按照这个精神投其所好。这部歌剧……像一面镜子反映了拿破仑时代的特点……。

"罗西尼完全按照斯彭蒂尼的豪华风格（但在音乐上则大大地高出一筹）为巴黎改编了自己的《玛戈梅塔二世》（题名为《科林斯

---

① 谢洛夫：《斯彭蒂尼及其音乐》

之围》)及另一部歌剧《摩西》。斯彭蒂尼拥有的那种庞大的乐队和合唱队，以及按照"古典"风格的历史彩绘布景造成的宏伟场面，的确起了重大作用。罗西尼在巴黎的歌剧里把庞大的乐队和合唱队的音量增强到令人震耳欲聋的程度……。对罗西尼的管弦乐写法产生巨大影响的包括天才大师贝多芬笔下的法国交响音乐……。同时，在法国当时的浪漫主义幻想的土壤里，韦伯的那位温柔、沉静、迷人的音乐女神，也正在季克、诺瓦尼克、霍夫曼和拉莫特—福克的影响下而容光焕发"。

谢洛夫不仅独具慧眼看出了韦伯这位《自由射手》的作者是位一流的作曲家，还注意到后者在歌剧中注重地方色彩和景色的描绘。谢洛夫强调指出，韦伯最先在《奥伯龙》里展现了神奇的东方。"从此，"谢洛夫写道"东方的诗情画意就在歌剧舞台上发芽生根了。门德尔松之所以有那些精灵(《仲夏夜之梦》)无非是按照韦伯指出的路子走的……。《波尔蒂契的哑女》是奥贝尔创作的一部才情横溢的歌剧，还在韦伯生前它就曾使巴黎人心醉神迷。在这部歌剧里，法国式布景和热爱群众的场面无一不是受到韦伯的直接影响——鲜明的色彩、民歌、甚至民间曲调(在此之前，它们是很难登上大歌剧院的大雅之堂的）。这部情节极其紧张的歌剧于1828年在巴黎革命火山的土壤上萌发，仿佛是1830年事件的预言者。遭到暴力镇压的那不勒斯集市上的群众暴动的场面，迫使作曲家和剧作家们寻求"这样的"题材。于是1829年在巴黎舞台上就出现了取材于席勒悲剧的《威廉·退尔》。由《摩西》的创造者重新创造的斯彭蒂尼式的大歌剧形式，加上像歌剧《哑女》中那种极其红火的人民群众场面，再加上韦伯表现阿尔卑斯山地方色彩的手法——这就是罗西尼新作的最高（也是最后）的主要组成部分。

“韦伯对他的同龄人① 及学友梅耶贝尔的影响要比对其他作曲家更为突出。梅耶贝尔认识到：罗西尼的“大歌剧”体裁，加上众多近似或直接从韦伯那里借来的手法组合而成的歌剧，是取得巨大胜利的保证。

“《魔鬼罗伯特》出现了(1831年)，甚至该剧的题材也就是《自由射手》，只不过改成中世纪的骑士时代，并加上巴黎歌剧式的豪华场面及布景而已。

“《新教徒》(1836年)所受的影响很明显，一方面来自《威廉·退尔》(密谋一场)，另一方面——《非洲少女》……。当然在整个变化中梅耶贝尔也加进了一些新的东西。也正是这些新的东西（为了打动观众的历史性画面的特点与前所未见的现实主义）……给梅耶贝尔记上了一大功劳。这个功劳不是格鲁克，不是莫扎特，不是罗西尼，也不是韦伯，而是梅耶贝尔自己取得的。他的“音乐”并没有给艺术带来清新的感觉，但是，在他的“歌剧”之后再要走过去歌剧结构的老路，肯定是不可能的了”。②

当然，威尔第这位热切探索意大利歌剧发展新道路的剧作家、艺术家不可能对“大歌剧”体裁视而不见，也不会看不到它的进步因素。但是这一风格的豪华与威尔第的天性格格不入，那种有意卖弄噱头，尤其是“大歌剧”已经定了型的笨重结构限制了他。在五十年代及六十年代期间，威尔第为巴黎“大歌剧院”创作了若干部作品，在这几部作品中，“大歌剧”体裁的优缺点都有所表现。

威尔第一面克服“大歌剧”体裁的缺点，一面汲取其优点，直

---

① 查韦伯生于1786年，梅耶贝尔生于1791年，此处恐系谢洛夫记错。——译注

② 谢洛夫：《斯彭蒂尼及其音乐》。

到很久以后，他才得以把这个体裁中所有与意大利艺术的民族特点格格不入的一切弃而不用。但是他在创作"大歌剧"体裁的开始阶段并不是一帆风顺的。正如读者所知道的，《耶路撒冷》就比《伦巴第人》逊色。在《西西里的晚祷》中，"大歌剧"的缺点暴露无遗。

这里应该附带说一下，当谈到威尔第的创作与巴黎歌剧的关系时，在他五十年代到六十年代的作品里，甚至在《弄臣》中都不难看出梅耶贝尔的影响。但是，威尔第的音乐语言以及其始终如一的鲜明的民族性，与梅耶贝尔的花哨的音乐语言则毫无共同之处。

当然，在剧场效果、戏剧冲突的掌握，以及管弦乐的剧场运用等方面，梅耶贝尔在其三、四十年代期间的歌剧中确实达到了登峰造极的地步；威尔第也没有忽视《新教徒》的剧作艺术（虽然不能忘记《新教徒》中"为宝剑祝福"的一场戏——在这场戏里常常可以看出威尔第笔下的密谋场面有前辈的影子，这显然是受罗西尼《威廉·退尔》第二幕中"留特里宣誓"的影响）。威尔第也没有忽视奥贝尔的灵活自如的重唱及其鲜明的民族色彩——在《假面舞会》中威尔第与奥贝尔的联系最为明显；威尔第同样没有忽视柏辽兹的浪漫主义的乐队，有关这一点在《假面舞会》以及在《唐·卡洛斯》里都不难发现。然而，即便是在那些专为巴黎以"大歌剧"的刻板公式而写的作品中——《西西里的晚祷》、《唐·卡洛斯》，虽然体裁的程式化使威尔第束手束脚，但他却从来没有失去民族特性和自己创作的独特风貌。

《西西里的晚祷》这个剧取材于意大利人民生活中的一件英雄性事件。十三世纪末，西西里人民为推翻法国国王的兄弟卡尔·昂茹易斯基的暴虐统治，举行了一次著名的起义，它在历史上被

称作“西西里的晚祷”。

卡尔·昂茹易斯基于1266年在罗马教皇的帮助下侵占了西西里。他残酷地掠夺这个国家，把土地分给破落的普罗旺斯骑士，这件事在人民中间激起公愤。起义在1282年3月30日复活节那天爆发。与此同时，当巴勒摩的居民前往晚祷时，法国士兵侮辱了一个年轻妇女。与她同行的西西里人起来保卫她，结果酿成了流血战斗，它随即自发地转变为起义。“西西里晚祷在历史上将永垂不朽”① ——马克思写道。

民间传说把西西里人的起义与传奇英雄乔万尼·德·普罗奇达的名字联系在一起。卓越的国务活动家、受过医师教育的普罗奇达是一位才智过人、精力充沛的人。他知识渊博，曾经翻译过古希腊哲学家的著作。这是一位真正的“早期文艺复兴”时代的代表人物,不愧为但丁的同代人。普罗奇达因企图起义而遭到卡尔·昂茹易斯基迫害，在流放中他仍然继续进行反对压迫者的斗争，并参加了起义的准备活动。《西西里的晚祷》主人公普罗奇达的名字在民族解放运动的年代里受到意大利人民的特别爱戴。难怪尼科里尼的话剧《乔万尼·德·普罗奇达》在三十年代曾激发过多起爱国主义的示威游行。

威尔第于1853年底收到由斯克利勃及其助手迪尤维里耶撰写的《西西里的晚祷》的脚本。当然,对于能给《西西里的晚祷》这样一部爱国主义题材的剧本谱写音乐威尔第岂能不怦然心动。然而，斯克利勃选中的这个主题从一开始写脚本起就引起了威尔第的疑虑与不安。威尔第的担心并非毫无根据，因为，在这位时髦的法

① 见《马克思、恩格斯全集》中文版第十五卷，50页。

国剧作家笔下是不会以历史的真实来表现西西里人民生活中反法起义这个英雄事件的。他想得有道理，歌剧《西西里的晚祷》要在法国上演是不合适的。然而，看来斯克利勃自有他的想法。在这个历史性题材中他首先追求的是表面效果，千方百计要在《西西里的晚祷》的历史事件中找到“以布景为特色的大型歌剧”这种讨好观众的素材，外加密谋、凶杀、具有传奇性的剧情等等，有了这些之后，脚本作者才能挥洒自如，下笔如有神。

在斯克利勃的脚本里，西西里人民的反法斗争仅仅是背景，在这个背景上展开了剧作家虚构的故事情节。故事说的是一个名叫阿里戈的青年爱国志士，他一直以为自己是个孤儿，后来他才知道他竟是祖国的压迫者、西西里的统治者蒙福尔的儿子。蒙福尔打听到儿子之后，把以革命者身份下狱的阿里戈放了出来。蒙福尔想恢复儿子的姓氏，让他受到人们的尊敬。阿里戈知道自己是暴君的儿子后大为震惊，而这个暴君是他发誓要手刃以为民除害的那个人。阿里戈爱上了埃莱娜，而埃莱娜的哥哥正是被蒙福尔杀害的，以上这些情况更加深了阿里戈悲剧性的处境。反对蒙福尔的密谋正在准备，但密谋的参加者阿里戈却狠不下心来去杀死亲生父亲。就在他心怀不忍之时，无意中泄露了共同参加这次谋反的朋友们，他们是由普罗奇达和埃莱娜领导的。

谋反者被判处死刑。只有阿里戈同意认蒙福尔为父才能拯救他们，蒙福尔准许阿里戈与埃莱娜结婚，还宣布西西里与法国之间的和平。然而，谋反的首领普罗奇达没有停止斗争，而且仍在准备着起义；并定于阿里戈与埃莱娜结婚的那天举事。埃莱娜为了防止杀戮并拯救阿里戈免于一死，她拒绝与阿里戈结婚。然而蒙福尔命令敲响婚礼钟声，而这是起义信号。西西里人把法国人杀了。

脚本提纲就是这样的，其中历史情节完全是随意处理的；被斯克利勃冲淡了的社会冲突导致折衷的解决。

在初步商谈中，斯克利勃曾向威尔第保证，脚本绝不会有任何有损于意大利人的民族自尊心的东西。但是，看到脚本之后，威尔第认定他的担心得到了证实。人民及其领袖普罗奇达的英雄角色经过斯克利勃一处理，被贬低了。

使威尔第不满的不仅是剧情的处理；脚本的编写也不能使他满意。脚本的弱点一眼就可以看出：终场松散，缺乏说服力；结束歌剧的一场戏不够份量。

应该说，像斯克利勃这样一位高人一头的、具有丰富戏剧创作经验的剧作家，在创作一系列歌剧脚本的时候，往往会把它们交给自己的助手去完成和扫尾的。理查·瓦格纳在一篇尖锐的讽刺文章里揭穿了斯克利勃——剧作家兼脚本作家的"生意经"。"……他的家当就是巴黎市全部剧院，这是他的家。一到晚上他就大开家门接纳整个巴黎，同时使出全身解数投各位来宾之所好，使人人有宾至如归的感觉。他把阔太太和令人倾倒的大社交家请进自己的沙龙——大歌剧院；在精明的外交家面前，他打开自己的图书馆——法兰西剧院——的大门；他向挑剔的资产阶级展示自己的小音乐厅——喜歌剧院；而把浅薄饶舌的小商小贩则引进自己的客厅——轻歌剧院；至于轻薄女子和浪荡子什么的，他就格外殷勤地把他们安置在离他工作室最近的地方——日姆纳兹剧院和安碧居滑稽剧院……。他举止高雅、彬彬有礼地对各位来宾一一应酬，他使出饭店跑堂的那股活泛劲儿来琢磨每一个人的需要，一眨眼功夫就端来了食客称心如意的饭食，他低声下气地接受根本不值几文的小费，并把这当成是滚滚而来的财源……。任何一部歌剧、一出戏、一种现代的娱乐少了斯克利勃都不

行。"①

这样，威尔第也就不可能指望斯克利勃对自己的歌剧全神贯注了。《西西里的晚祷》的工作进度很慢。威尔第自己都没有料到，他在巴黎竟然一呆就是两年。

异国语言也给谱曲带来了困难，因为它在声乐朗诵中与意大利语遵行的规则不一样。由于扮演女主角的克鲁维利的突然不知去向，歌剧上演只得推迟。所有这些情况都使得威尔第颇为不快。特别使他愤慨的是斯克利勃没有把自己的担子认真挑起来。威尔第曾经两次打算撕毁合同。在给剧院经理的信里，威尔第对斯克利勃不满的理由是这样表示的："我曾希望，斯克利勃先生能为剧本找到一种感人泪下的结尾。这种结尾的效果几乎是屡试不爽的。况且，依我看，整个剧情发展本身就引向这样的结局。我敢向您保证，这会使整个作品得到改善……。一开始，我曾希望斯克利勃先生会时不时惠临排练场，以便听一听哪些唱词不上口，哪些调子不中听；简单说吧，来看看哪些段落还需要修改。我本想，凡是有损意大利人荣誉的内容都会删去，因为他当初就这样答应过我的。"威尔第认为，斯克利勃的这个诺言没有兑现。"他侮辱了意大利人，因为他歪曲了普罗奇达的历史身份，用他心爱的手法将这位起义英雄变成一个手执短刀的谋反者……。我首先是个意大利人，我决不允许我自己与侮辱我祖国的人沆瀣一气。"在激动地结束这封信时，威尔第再次要求解除合同。(1855年1月8日)。

在这封信之后，斯克利勃究竟对剧本作了什么修改，我们不得而知。歌剧的谱曲又进行了几个月，从威尔第给桑克季斯的一

---

① 《理查·瓦格纳文选》。
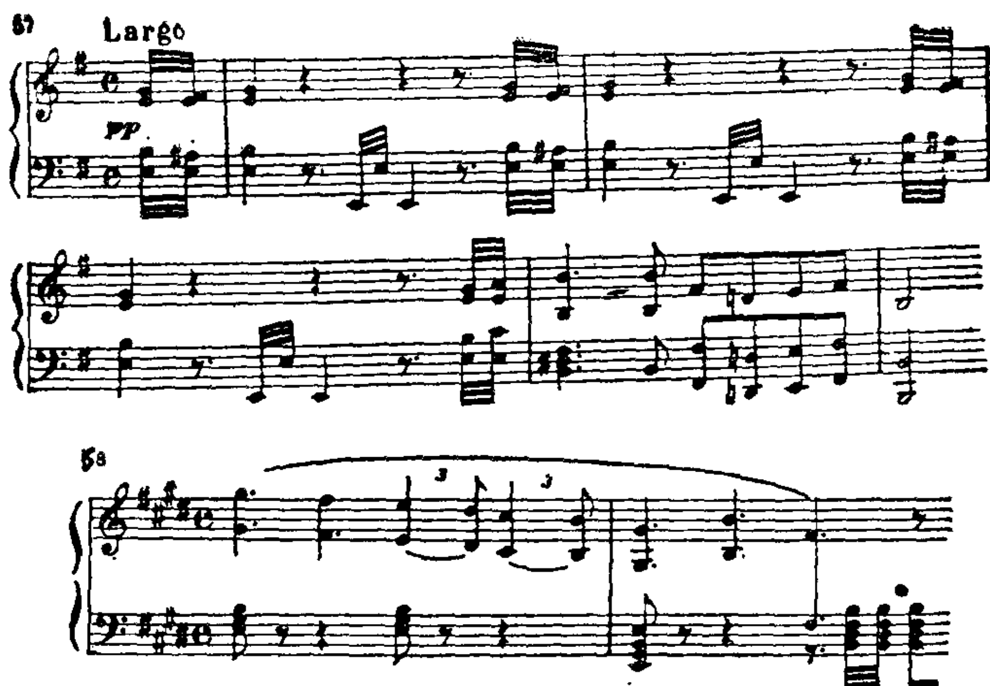
些信中就可以得到证明。他要求桑克季斯寄给他一些真正的西西里民间歌曲及舞曲。第一封是1854年写的。“你寄来的有关巴勒摩的资料足够我用了……”威尔第写道“我想了解一下，塔兰泰拉是否一向用小调和6/8拍子？有无其它调式和拍子的曲例，盼告诉我。假如有大调和不是6/8拍子的，请寄我。”(1854年1月18日)。在第二封信里威尔第要求他寄一份真正的西西里歌曲范本，并强调，它必须不是“哪位作曲家的大作，而是要最好、最典型的民歌曲调。”(1855年4月10日)。给桑克季斯的这些信，证明了作曲家对于地方色彩的运用，以及在歌剧音乐中突出民族特点所持的严肃的、一种全新的慎重态度。

威尔第写《西西里的晚祷》付出了大量的创造性劳动，但这部歌剧却没有使他感到满意。首先是对斯克利勃的脚本不满意，那老一套的悲欢离合和公式化的结构使作曲家束手无策。在《西西里的晚祷》里，威尔第被“大歌剧”的条条框框束缚住了，这些条条框框不仅影响到脚本，在某种程度上也影响了歌剧的音乐。
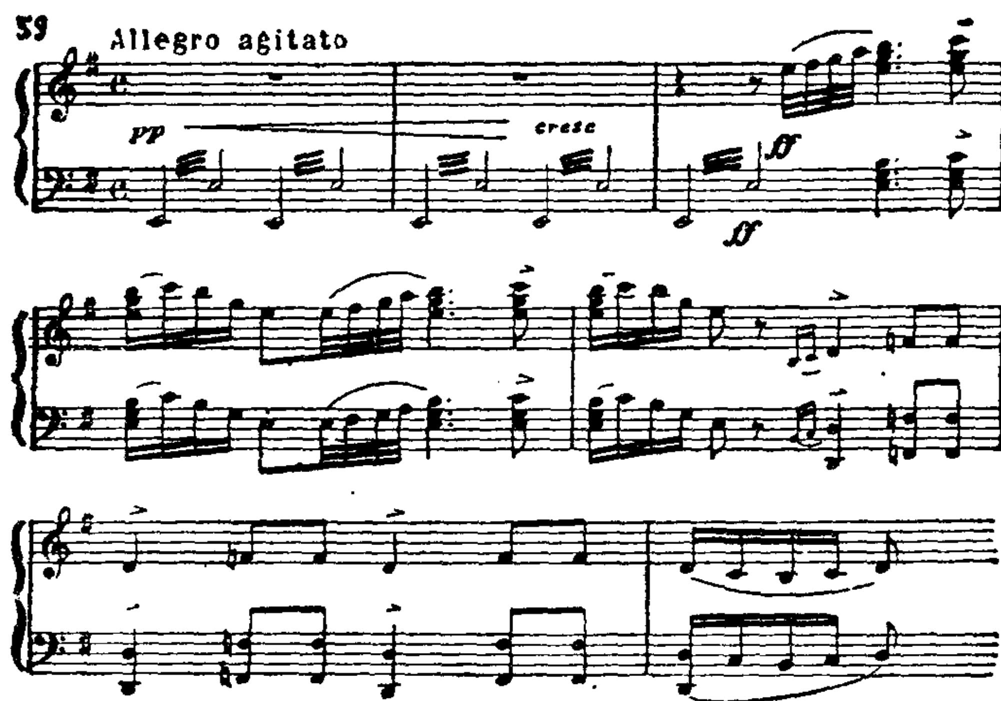
与此同时，我们在《西西里的晚祷》的一些优秀场景里认得出威尔第的手笔；他那强大的音乐戏剧天才在这些场景里得到了展现。

交响序曲(附有一个慢速度引子的奏鸣曲快板)属于《西西里的晚祷》的优秀部分。歌剧最主要的几个角色的性格特点都在序曲中显示了出来，并且勾画出了剧情合乎情理发展的轮廓。音乐的英雄性悲剧特点在引子里就定了调子。引子开始时警觉不安的音乐(Largo)与西西里人民暴动的一场有联系(第二幕终场合唱)。(例57)。音乐转变为埃莱娜号召人民与奴役者斗争的英雄叙事曲中的宽广旋律：(见例58)

引子为Allegro定了一种充满激情的调子，这就为引子的主要



部分(Allegro agitato)的出现作了合乎逻辑的铺陈。这就是“复仇”主题和它那极为残酷严峻的调式色彩：①
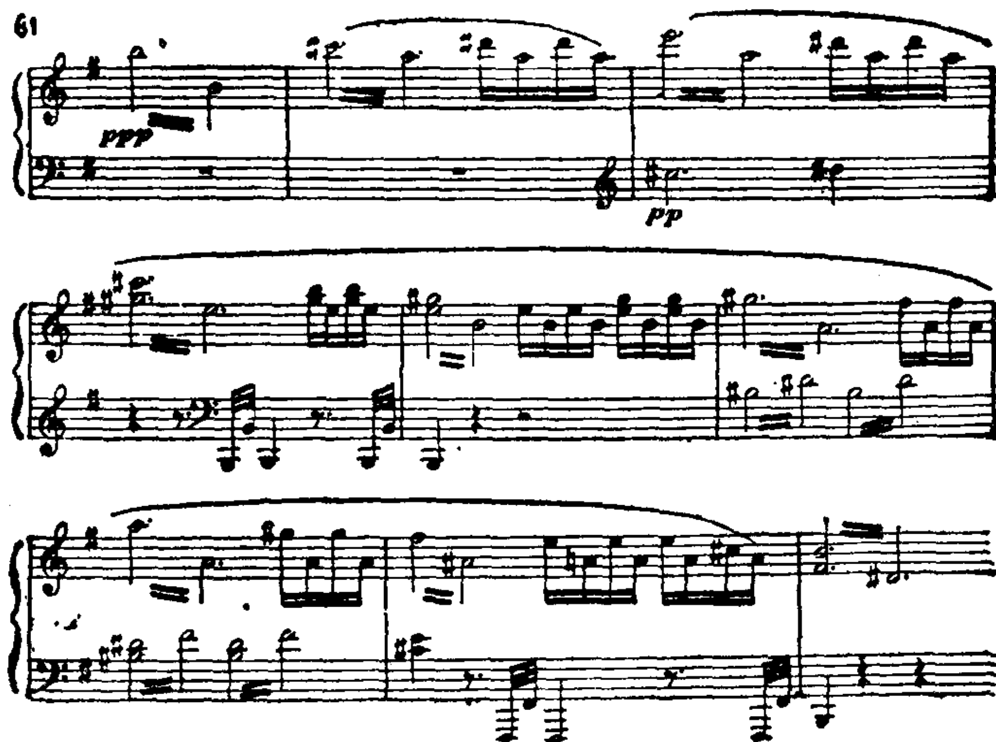


① 这个主题的调式特点是自然小调与弗利季亚小调相结合(支柱音 ♮F在e小调上，它更加强了减五度音程的表现力)。

西西里人民一心要复仇的狂热主题只是在全剧结束时才又重新出现，节奏稍有改变。抒情的副部建立在阿里戈与蒙福尔的二重唱上(第三幕开始)，当时蒙福尔吐露真情，告诉阿里戈他是阿里戈的父亲：



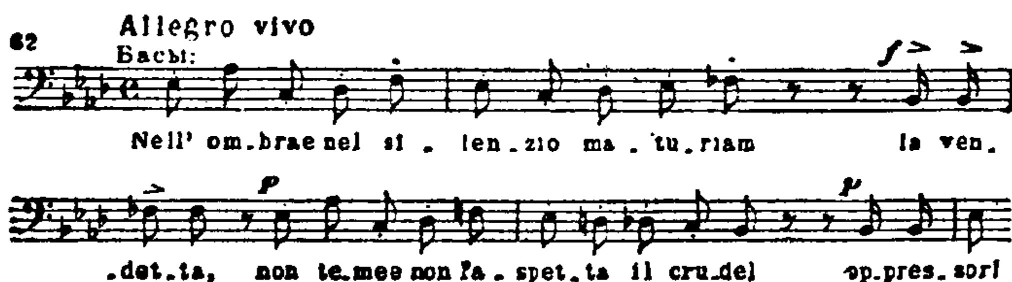
作品的中心冲突在“复仇”主题与蒙福尔那首感人至深的坎蒂列那的对比中而凸出。

序曲中还有其它出色的主题成份。在展开部的末尾，弦乐碎音(tremolando)处，出现了被判处死刑的埃莱娜与生命、与祖国诀别的优美旋律(第四幕四重唱中埃莱娜的部分)：



大量的主题材料决没有使《西西里的晚祷》丧失其形式的严整性。在序曲中，高超的技巧与大量的戏剧情节结合在一起。《西西里的晚祷》的序曲作为交响乐的永久性保留曲目是完全当之无愧的。

在歌剧中占据中心位置的是用娴熟技巧谱成的重唱和合唱，它们表现出了人民群众的义愤和同仇敌忾的决心。第二幕的合唱将西西里人民的形象揭示得最为丰满有力：这是一首充满热情的塔兰泰拉舞曲，具有鲜明的民间色彩，这是多么典型的威尔第笔下的谋反场面啊！——男低音声部以稍稍压低的声音及警觉的节奏齐唱：①



第二幕的幕终重唱也是以高度戏剧艺术技巧谱成的。西西里人民愤怒的合唱与尽情欢乐的法国人无忧无虑的船歌交织在一起。

普罗奇达的音乐形象具有高尚刚毅的英雄气概；但终因斯克利勃脚本的根本缺陷，使作曲家不可能把这一形象提到历史的原型所具有的那种高度。普罗奇达戴着假面具，手里拿着一把匕首出现在蒙福尔的舞会上，以及在剧作手法紊乱无章的终幕一场戏里，他更象标准的“歌剧式密谋者”，典型的“大歌剧”角色。

埃莱娜刚柔相济的形象获得了最完满的音乐表现，她是《唐·卡洛斯》中伊丽莎白·瓦洛伊丝的前身；这个形象有着宽广动人的音域，从动人的英雄性（第一幕中的叙事歌）直到最温柔的抒情性（第四幕中的咏叹调及四重唱）。
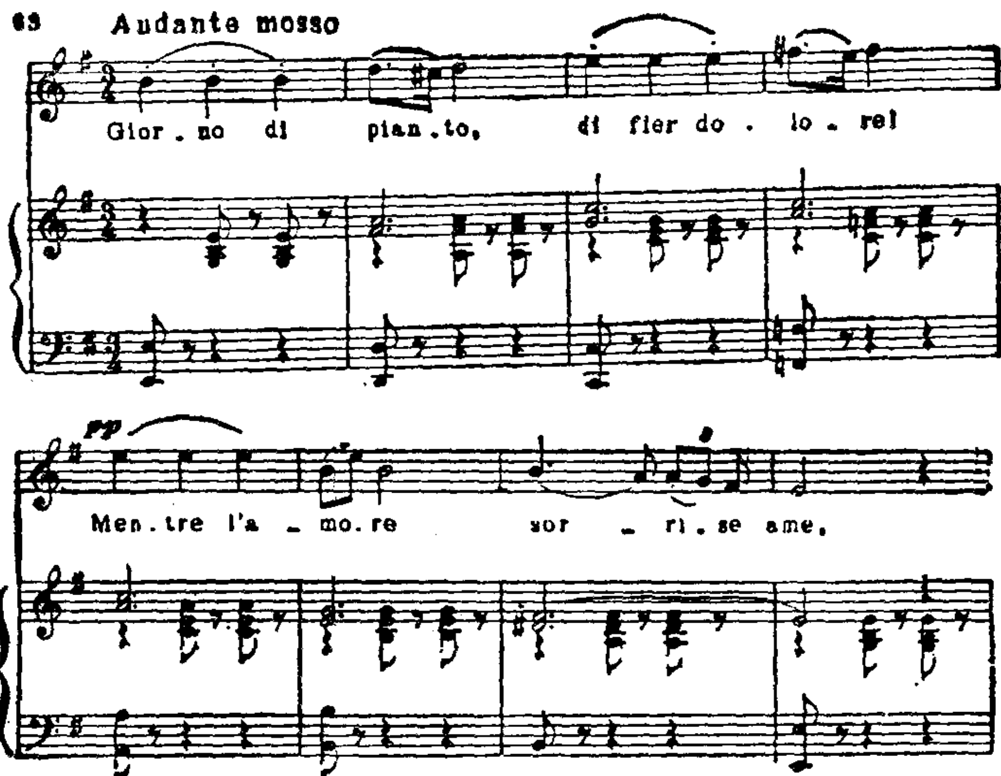
---

① 谋反者合唱的旋律与复仇主题很相似，它的齐唱及强调减五度音程使旋律具有严峻、压抑的色调。这首合唱的歌词是：“我们的仇恨在黑暗和沉默中成长，残酷的压迫者对此毫不在乎，也未料到”。

作曲家慷慨地赋予阿里戈以大量的、优美绝伦的旋律，但他的性格刻划得却不够明确。

《西西里的晚祷》旋律丰富，某些段落和场景戏剧表现力也很鲜明，但总的说来，它的音乐仍然令人感到不够匀称。在《西西里的晚祷》中缺乏威尔第在《弄臣》及《茶花女》里所达到的戏剧手法上的整体性和那种挥洒自如。有些咏叹调，特别是一些二重唱的结尾部份，作曲家竟落入他在自己五十年代的优秀歌剧里早已摆脱了的歌剧的程式化结构。《西西里的晚祷》中的宣叙调也较弱。这可能是由于威尔第首次用非意大利歌词写音乐的缘故。

对威尔第来说，歌剧音乐与舞台情节是不能割裂的，因此，脚本里故作惊人之笔的歌词、虚假的情节势必会影响他写的音乐的质量。我们也可以看到，在《西西里的晚祷》剧情真实之处，威尔第达到了高度的艺术水平。整个第二幕就是这样(普罗奇达流亡后返回祖国，这时的音乐高尚、感人；最后发展为愤怒场面的人民群众节日的宏伟画面)。此外还有悲剧的高潮——狱中的整场戏(第四幕)。无论就音乐的戏剧性，还是乐队的表现力，以及旋律的丰富性来说，都堪称这部歌剧的顶峰。阿列戈潜入监狱，那里关押着被判处死刑的西西里人。他等待着看守把埃莱娜带到他身边。乐队充满悲痛的前奏述说了阿里戈此刻的心理状态，他因意识到自己的过失而痛苦万分。在这一场富于表现力的管弦乐写法里，以及阿里戈那首旋律优美、高尚淳朴的咏叹调中，《阿依达》日后创作者的手笔已经依稀可辨了。(见例63)

充满热情的抒情诗——阿里戈的咏叙调《悲痛的日子》以及他和埃莱娜的二重唱——变为相反的对比：犯人们的英勇精神、阿里戈的惊恐、以及作为背景的天主教的众赞歌，预示了即将到来的结局的必然性。威尔第在这里得心应手（我们想起了《游吟



诗人》中送葬钟声的一场，以及《阿依达》中审判的场景)。第四幕的中心段落是充满灵感的四重唱。普罗奇达的严峻高尚，埃莱娜的高贵动人，阿里戈的悲观失望和蒙福尔的残酷音调全都在四重唱中明显地表现出来而丝毫没损害结构的完整性。作为一个作曲家兼剧作家，威尔第在这场戏里达到了登峰造极的地步。

他的败笔有如下几场戏，如蒙福尔家舞会(第三幕)上的“傀儡”密谋者们以及加进的一场芭蕾“四季”；第四幕虚假的喜庆性结尾(终幕合唱)及剧作手法松散的终场；虽然其中也不乏富有魅力的旋律片段，如埃莱娜的那段美妙的西西里安那(波列罗)，以及她与阿里戈的爱情二重唱。

安排在世界巴黎博览会上首演的《西西里的晚祷》(1855年6月13日)获得了成功，这一点连作曲家本人也没料到。但是，博览会一结束，这部歌剧也就很快从舞台上消失了。巴黎报界对《西西里的晚祷》主要是好评，虽然也发表过某些不怀好意的短评。

《论坛》杂志对这部歌剧的高度评价最值得注意，看来这篇评论出自柏辽兹之手。作者写道："威尔第和他的前辈相比，最主要的优点在于他摆脱了他本学派的程式化形式。他把戏剧的真实性放到了首位。他的管弦乐写法表现了意大利歌剧前所未见的色彩和表达力"。

《西西里的晚祷》直到改了剧名之后才得以在意大利上演。为了得到奥地利检查当局的许可，把剧情的发生地点改为在葡萄牙。1855年底，《西西里的晚祷》改称《乔万·德·古茨曼》在巴勒摩上演。

1857年意大利剧团在俄国演出了《乔万·德·古茨曼》，九十年代曾打算把它译成俄语上演，但是《西西里的晚祷》的脚本没能通过沙皇的检查机关。1953年，《西西里的晚祷》搬上了俄罗斯舞台。

十三、《阿罗尔德》。《西蒙·波卡涅格拉》。《假面舞会》

威尔第在巴黎呆了将近两年。作曲家出国如此长久，竟使祖国同胞感到不安起来，他们担心威尔第会像著名的罗西尼那样，到了巴黎就把祖国给忘了。威尔第在给玛斐伊的信中驳斥了这种猜测："在这儿扎根？哪能呢？再说，干嘛要走这一步？图的是什么？图名吗？——我才不把这放在眼里呢。为钱？——我在意大利比这不少挣，没准还多一些。我再说一次，就算我想这么干也不可能。我太爱我家里的那一块小天地了。再说，我耻于向贵族、伯爵以及任何人脱帽为礼……我急于要回国！"威尔第在信尾这么说(1854年3月2日)。凡是他从巴黎来的信无不充满思念故国之情，居留巴黎期间由于《西西里的晚祷》的上演使作曲家万般不快。与罗西尼的友好会见给他留下了美好的回忆。威尔第每次到巴黎必定去参加罗西尼的音乐晚会。在这样的一次晚会上，由罗西尼倡议，当着威尔第的面演唱了《弄臣》中的四重唱。参加重唱的全是最好的歌唱家：帕蒂、阿尔波尼、加尔多尼和杰列-塞吉娜。罗西尼亲自伴奏。

威尔第回到意大利后，为《李尔王》一剧的事又开始了与索玛频繁的通信，他几乎一门心思就是放在《李尔王》上。根据威尔第1857年曾为这部歌剧在圣·卡尔洛上演一事进行过谈判来看，可

以设想，该剧的音乐此时已大半完成。但是，剧院没有适合演唱这部歌剧的歌唱家。威尔第认为，李尔王一角必须是“大号男中音”。也没有适当的女低音扮演丑角；最重要的还是威尔第认为科尔杰里一角非皮柯洛米尼——扮演《茶花女》中薇奥列塔的优秀演员——莫属。但剧院聘不到她。《李尔王》的上演告吹了。

1857年，威尔第的新歌剧《西蒙·波卡涅格拉》问世了。同年，威尔第还修改了《斯蒂费里奥》。也还有一些没有实现的创作计划：《路易·勃拉斯》，古梯耶尔斯的话剧《堂·彼得罗王的司库员》；威尔第也曾考虑过新版的《列尼亚诺战役》。这是一个紧张的创作活动时期。
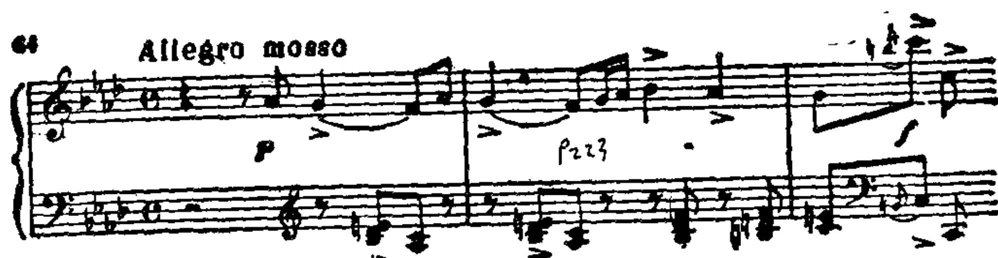
威尔第刚一从巴黎回来就抓《斯蒂费里奥》的创作。他决定改写剧本，并委托皮雅维撰写新的唱词。剧情的时间背景初稿中是十九世纪，新方案却改为中世纪(!)。德国牧师变成了十字军骑士。歌剧的名称也由《斯蒂费里奥》改为《阿罗尔德》。《阿罗尔德》中的人物性格与《斯蒂费里奥》中的相比，同样抽象，远离现实。某些经过修改的情节显得幼稚和冗长。剧情发展有时令人莫名其妙，也不合逻辑。

骑士阿罗尔德从十字军远征回来，得知年轻的妻子米娜有外遇。经过一系列难于置信的，以及脚本里没说清楚的事件之后，阿罗尔德压下了复仇的念头，抛开米娜，弃家前往荒无人烟的海岛。但是，无巧不成书，米娜也不期而然地来到了这个岛上。阿罗尔德饶恕了痛改前非的妻子。这样一来，原来以心理描写为骨架编成的《斯蒂费利奥》，又原封不动地在《阿罗尔德》中保留了下来。

似乎令人不解，像威尔第这样一个对情节要求很高、寻求具有生动、鲜明性格的剧中人物的作曲家，怎么会去搞内容如此幼

稚、情节纯属虚构的歌剧？何况为了加工它还花费了这么多的劳动呢？（《阿罗尔德》的大部分音乐都是重写的）。不过，我们要在这里提醒一句，《斯蒂费里奥》是威尔第紧接着《露伊莎·米勒》创作的。这一时期是寻求新的抒情心理题材的时期。五十年代威尔第曾不止一次回到抒情歌剧的构思，并在1853年写下了《茶花女》。在重新开始《斯蒂费里奥》前不久，威尔第给索玛写信说，他打算写一部质朴、充满柔情的戏，类似《索姆纳尔布》那样，但又不是模仿（1856年4月7日）。次年，威尔第再次希望索玛为他找的不是"看起来热热闹闹的题材，而是某种以感情为基础的、类似《斯蒂费里奥》或《林达》那样的题材"（1857年11月20日）。无疑《斯蒂费里奥》这一题材之所以能打动他，正是它的抒情基础。威尔第曾经被作品的诗意所吸引：光明战胜黑暗势力，宽宏大度的爱情战胜忌妒心理。

幼稚的题材，以及剧作上的本质缺陷使《阿罗尔德》不可能成为一部份量足够并有保留价值的歌剧。不过这其中也有不少美妙的音乐；尤其是其中有些段落在管弦乐写法上有极为出色的戏剧表现力。当阿罗尔德远征归来时，他发现米娜的眼睛里表现的不是快乐，而是眼泪和惊慌（第一幕），这一紧张的戏剧情节由富于表达力的管弦乐队强调了出来：



第二幕开始时乐队的largo也是这部歌剧的精彩之处。它预示了城堡的家族基地上的一场戏——米娜独自在那里陷于痛苦的沉

思之中。
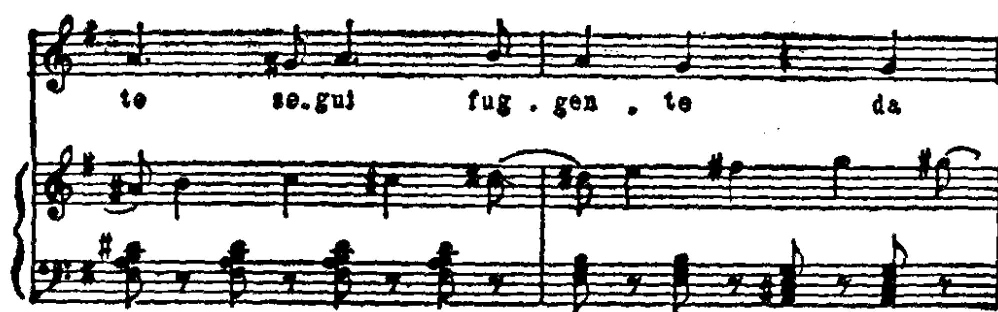
这一段largo可以和威尔第剧作手法上的一些杰作相媲美，如《唐·卡洛斯》中卡尔五世墓地旁的众赞歌场面，或《阿伊达》审判一场的管弦乐序曲。但剧作上最成功的是歌剧的最后一幕。荒凉的孤岛，隐士阿罗尔德住在那里。黄昏。牧童和农民从田间归来。他们的歌声引起了阿罗尔德内心痛苦的波涛。即将来临的大雷雨情景代替了田园牧歌的光明画面。这一动人的音乐景象在表现手法上接近于《弄臣》中大雷雨的一场。暴风雨把两名遭难者抛向岸边：米娜和她的老父亲。后者在决斗中杀死了诱骗女儿的人，为此被放逐。父女俩来到这隐士的居住所寻找栖身之地。戏剧性的冲突在幕终合唱中得到解决。看来这是全剧最好的一场戏：父女俩在隐士门前有一段伤心的对话，米娜的宣叙调被乐队部分刻划得更为细腻①：
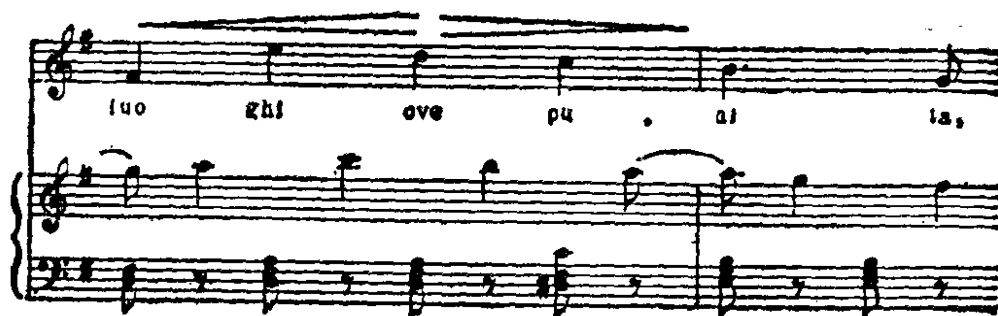
65 Allegro moderato

Po - ve - ro pa - dre mi - o, per - do - na a
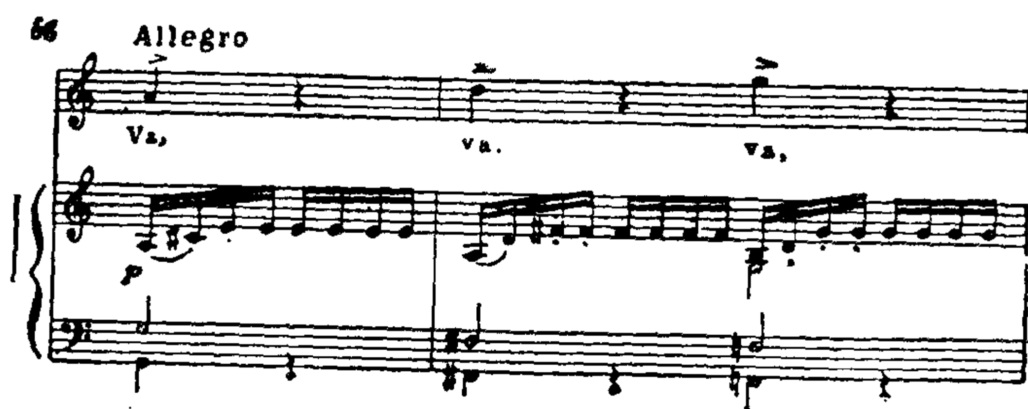
que - sta dis - gra - zia - ta don - na, que

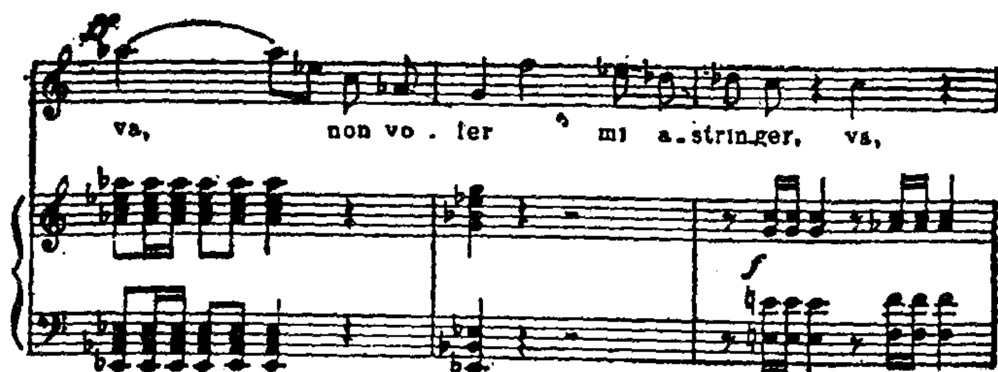
① “可怜的父亲，原谅你不幸的女儿吧！她离开了她曾饱受惩罚的地方，跟随着你”。
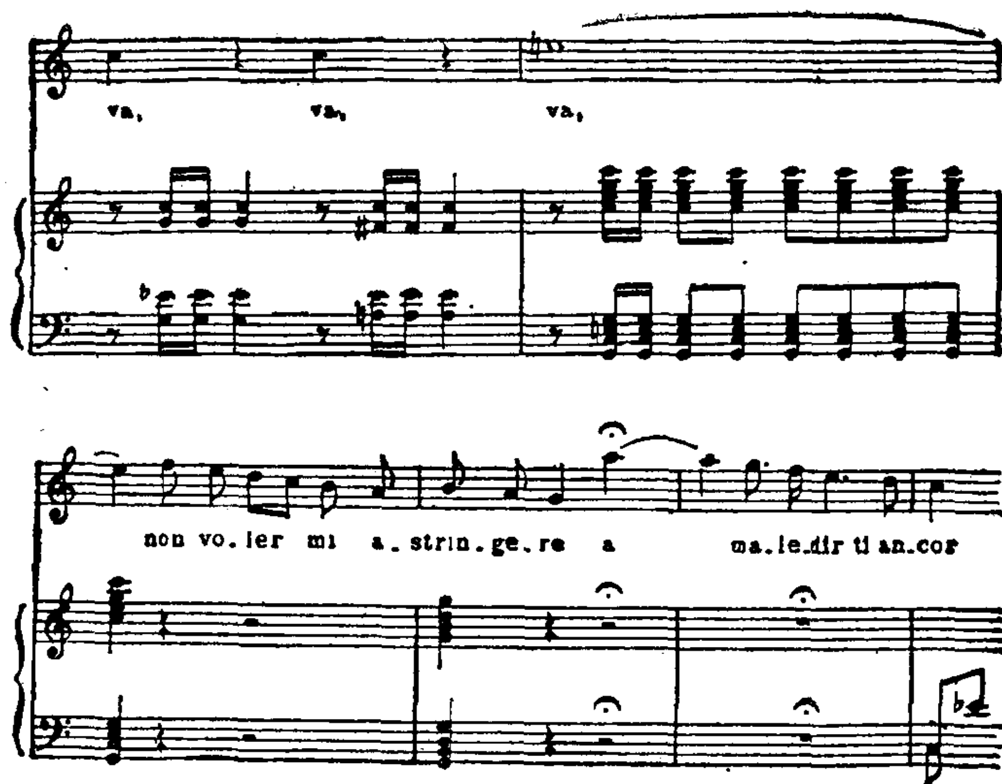




阿罗尔德充满怒气的乐句十分动人①：





① “走开，走开！不要逼得我再诅咒你！”



在表现力方面，父亲为女儿哀求的一段，以及和声透明、旋律宽广流畅的最后一段也都不逊色。

《阿罗尔德》一直拖到1857年才正式上演（8月16日在利米尼新剧院）。同年早几个月（1857年3月12日），在威尼斯的凤凰剧院上演了《西蒙·波卡涅格拉》（脚本是皮雅维根据古齐耶列斯的话剧改编而成的）。观众对威尔第这部新歌剧反应冷淡。不少听众认为它过于低沉忧郁，宣叙调既多且乏味。不过，报界对《西蒙·波卡涅格拉》倒不乏褒扬之词。说它旋律优美新颖，总谱丰富多彩；甚至说它是威尔第最富灵感的作品之一。威尔第本人很喜欢《西蒙·波卡涅格拉》，虽然他也认为人们指责歌剧单调不无道理。但威尔第还是认为初演失败的主要原因不能归咎于这部歌剧，而是演员选择不当。当两年后《西蒙·波卡涅格拉》在米兰遭到惨败时，威尔第写信给季托·里科尔第，说他预感到这部歌剧会失

败："没有波卡涅格拉的波卡涅格拉！把一个人的脑袋砍下之后再相认。"(1859年2月4日)

过了许多年之后，威尔第又重新回到《西蒙·波卡涅格拉》上来，就像当年《麦克白》的情况一样。但《西蒙·波卡涅格拉》的修改要下大力气。《西蒙·波卡涅格拉》的第二稿完成于1881年，也就是在完成《阿伊达》的十年之后，《奥赛罗》脱稿前不久。因此，这部歌剧(我们根据的是第二稿)结合了威尔第相距遥远的两个创作时代的特点，而且几乎可以说，它既属于五十年代，也属于他的创作活动的最后十年。

天才诗人兼作曲家波依托担负新脚本的修订工作。他从根本上改善了皮雅维脚本中戏剧结构的松散及紊乱，增加了一些说明剧情进程的场次，深化和发展了剧中人物的形象。威尔第在音乐上作了更为出色的改动：重写了歌剧中的某些优秀场景，删去了某些东西。第二稿中的乐队得到了新的戏剧表现力；朗诵写法的性质也有了改变——新稿中的宣叙调具有威尔第成熟风格的细腻的心理描写。然而，威尔第和波依托仍然没能使这部歌剧摆脱第一稿在戏剧结构上的不足之处。因而，尽管修改后的《西蒙·波卡涅格拉》获得了好评①，但它所受到的欢迎程度则远不及威尔第其它许多更为通俗的歌剧。

西蒙·波卡涅格拉是个历史人物。1339年，正值教皇党与皇帝党之间斗争剧烈之际，起义的人民——热那亚水手及手工业者推翻了贵族政权，选出了波卡涅格拉为热那亚的终身首领。波卡涅格拉不愧为皮耶茨及彼得拉克的同时代人，他成了一位意志坚强、

---

① 新版《西蒙·波卡涅格拉》1881年3月24日在拉·斯卡拉歌剧院上演时获得了巨大的成功。指挥是弗·法契奥，参加演出的著名歌唱家有：莫列里（饰波卡涅格拉）、列什凯(饰费耶斯科)、塔曼里奥(饰加勃利艾尔·阿多尔诺)。

智慧超群的执政者。他曾使教皇党和皇帝党之间的纷争在某一时期得到缓和。热那亚在波卡涅格拉的领导下盛极一时。

历史的结构在古契列斯的戏里，以及在威尔第的歌剧里都被虚构的情节掩盖了。在古契列斯和威尔第的笔下，波卡涅格拉是一个勇敢的海盗，他在与非洲海盗的斗争中为热那亚共和国立下了很大的功劳。人们选举波卡涅格拉为首领，取代了原来掌权的贵族费耶斯科。这就是歌剧序幕的主要内容，其中也有西蒙·波卡涅格拉个人悲剧的开端：他的情人玛丽亚·费耶斯科的死，以及老费耶斯科的誓言——与引诱他女儿的人不共戴天。老费耶斯科表示，只有在波卡涅格拉把他与玛丽亚结合所生的女儿交给他，才能饶恕他。但是，就连波卡涅格拉自己也不知道亲生女儿的下落，虽然尽了一切努力，也没有发现从他这里被偷走的婴儿的踪迹。

三幕歌剧的主要情节距序幕有25年之久。波卡涅格拉找到了失踪多年、取名为阿梅莉亚·格里玛尔蒂的亲生女儿。她以为自己是个孤儿，被与民主派首领势不两立的贵族格里玛尔蒂家收养。找到女儿之后，父亲的快乐可想而知。但偏偏又节外生枝：拥护首领的保洛强求阿梅莉亚允婚，但阿梅莉亚却爱上了父亲的敌人加勃利艾尔·阿多尔诺，此人与暮年的、隐居易名为安德列神父的费耶斯科一起参与反对首领的密谋。保洛遭到了阿梅莉亚的拒绝，他的追求也没有得到首领的支持。因此对波卡涅格拉怀恨在心，他企图抢走这个姑娘，因加勃利艾尔的救援而未遂。武装冲突发生了，并引起了教皇党与皇帝党之间新的矛盾。首领要求停止冲突的号召在群众中遭到了含有敌意的不满。受到叛徒保洛唆使的热那亚人要求与热那亚的敌方——威尼斯作战。

第二幕。保洛企图谋害波卡涅格拉。他把慢性发作的毒药倒

进为首领准备的酒杯。与此同时，为了防备首领万一不喝酒，他把因参加教皇党与皇帝党武装冲突而在押的加勃利艾尔放了出来。保洛暗示这个年青人，首领是他得胜了的情敌，他引诱了阿梅莉亚，她就在波卡涅格拉的宫中。在保洛的帮助下，加勃利艾尔悄悄潜入首领的房间，企图杀死他。然而，阿梅莉亚知道了自己心上人的企图之后，她扑向加勃利艾尔和熟睡的父亲之间，解救了父亲。加勃利艾尔得知波卡涅格拉是阿梅莉亚的父亲之后，后悔不已。首领原谅了年青人，并同意把阿梅莉亚嫁给他。事情眼看要有圆满的结局。然而，喝了毒酒的波卡涅格拉的大限到了。

全剧实际上在第二幕里就已结束，最后一幕等于是个尾声。在第三幕里，热那亚欢庆阿梅莉亚和加勃利艾尔的婚礼。从街上传来人们对领袖的欢呼声。保洛的叛国行为被揭穿，在送往刑场之际，费耶斯科宣告波卡涅格拉已中毒。费耶斯科出现在首领面前，后者自知已不久于人世，迫不及待地告诉费耶斯科，他已经找回自己失踪的女儿。弥留之际，他与自己的敌人和解了。他与阿梅莉亚诀别，并把热那亚的行政权转交给加勃利艾尔·阿多尔诺。

《西蒙·波卡涅格拉》这个剧本的最大缺陷是平铺直叙，情节的对比不生动、不优美，只有个别场景可以部分弥补上述不足。最后一幕尾声平淡无奇，以致使整部歌剧戏剧结构显得累赘。此外，许多重大事件在全剧中发挥得不够。这些事件没有在舞台上展现，观众是从对话中得知的。我们从保洛的叙述中才知道波卡涅格拉对玛丽亚·费耶斯科的不幸的爱情（序幕）；从波卡涅格拉的叙述（也是在序幕中）才知道婴人被偷走。阿梅莉亚被保洛收买的人偷走一节也是在舞台后面发生的（第一幕）。就连保洛因叛变

被判死刑，也只是在他与费耶斯科的谈话（第三幕）中才作了交代。在最初改编的方案里连波依托成功觅得的那场戏——保洛往首领酒中放毒的独白（第二幕开始）也没有，没有这场戏，剧情就完全不清楚了。

第二稿最成功之处是由作曲家提议补充的、出色的元老院那场戏（第一幕结尾），以及在首领卧室中的独白（第二幕）。在这两场戏里，波卡涅格拉的性格刻划得最鲜明。

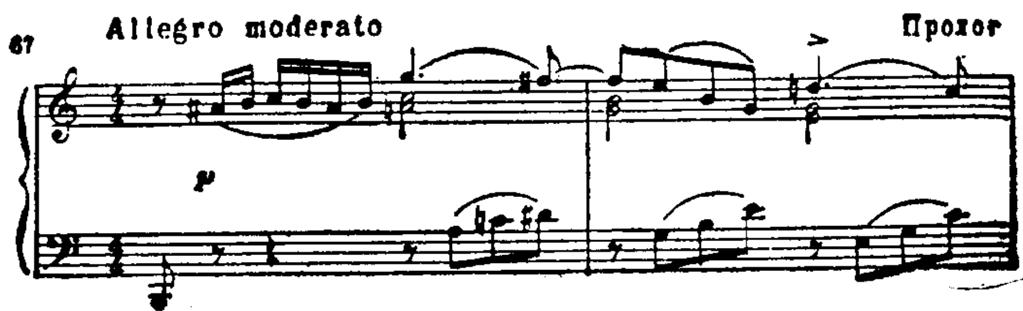
从上述情况可以清楚地看出，《西蒙·波卡涅格拉》的脚本甚至经过波依托经心修改之后，与威尔第戏剧结构的设想仍然相距甚远。然而，冗长和紊乱的剧情并没有妨碍威尔第在这部歌剧的晦暗色彩中创作出一系列宏伟的音乐画面，并塑造出波卡涅格拉这一令人难忘的形象。

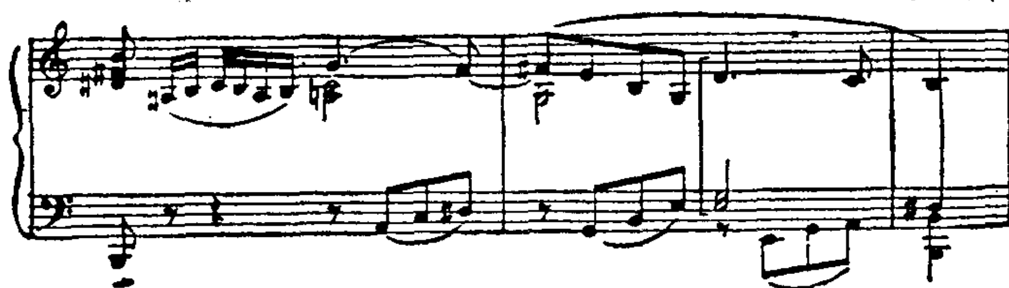
《西蒙·波卡涅格拉》虽然不够完整，但仍不失为一部优秀作品。其中有许多出色的音乐。历史性题材、宏伟完美的群众场面在《波卡涅格拉》中与威尔第创新的、深化了的心理刻划结合在一起。这部作品不是用莎士比亚的脚本写成，但实际上却与威尔第以莎士比亚戏剧写作的歌剧一脉相承。毫无疑问，如果不是长时期地从事莎士比亚《李尔王》的写作，威尔第就不可能创造出像波卡涅格拉这样深刻有力的形象，同时，在着手创作自己的优秀莎翁歌剧《奥赛罗》之际，威尔第重新回到《西蒙·波卡涅格拉》的写作上来，也不是偶然的。
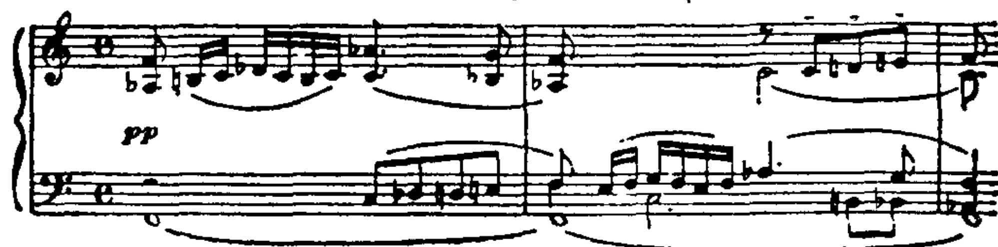
执政者波卡涅格拉和人民——是这部歌剧的主要主人公。主人公波卡涅格拉在序幕中痛苦、浪漫的形象，在元老院的一场戏（全剧的中心）里已经被新的剧情特点充实了。这场戏，从一开始运用闭口合唱这一极富效果的手法表现街上传来的人民群众激动不安的喧闹声起，一切都是宏伟壮丽的。在这里可以感觉到《唐·

卡洛斯》和《阿伊达》的作者表现宏伟画面的成熟的大师手笔。在这一场多种布局的戏里，威尔第以高超的技巧对人民群众作了不同的处理；敌对的教皇党和皇帝党各有其明显的特点；阴险狡猾的保洛、充满热情的加勒利艾尔、严肃冷酷的安德列（费耶斯科）——各自有着自己的语言。而凌驾于整个重唱之上的是英明的波卡涅格拉的刚毅高尚的形象。首领向人民传达彼特拉克的信，信中号召热那亚与威尼斯停止纷争，提醒他们，他们都是祖国母亲——意大利的亲骨肉。波卡涅格拉热情动人的独白是这场戏的中心，他热烈地呼吁和平。由这段独白发展到人民群众的重唱和阿梅莉亚淳朴可爱、明快动人的祈求和平的旋律。
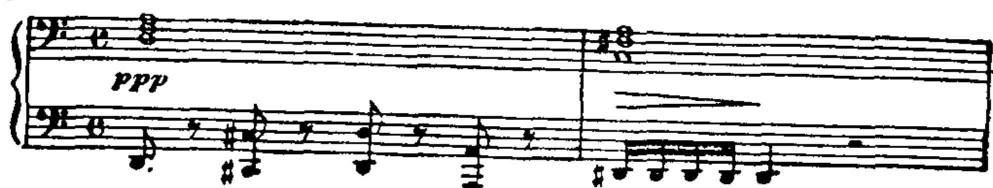
看来，波卡涅格拉在第二幕里的独白对于刻划他的形象来说，也同样重要。波卡涅格拉一人在自己的寝室里。人民的骚乱使他苦恼，想到阿梅莉亚爱上了他的敌人—— 加勒利艾尔·阿多尔诺时他很伤心。这场戏建立在悦耳动听的朗诵之上，因此乐队有很大的作用。富有表达力的管弦乐句引自序幕，当时描述波卡涅格拉因失去不幸的心上人而痛苦，此刻以略有变化的形式出现在这一幕的开始：
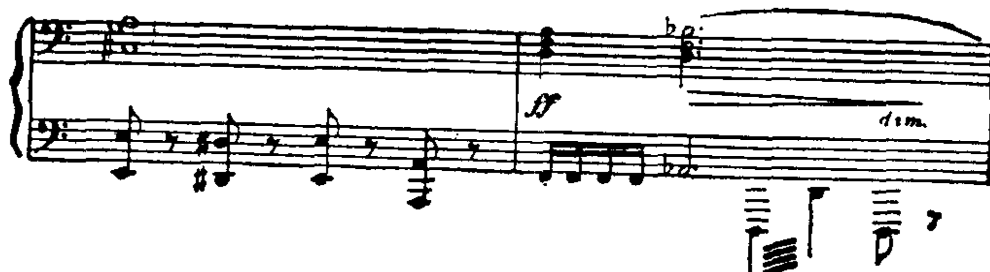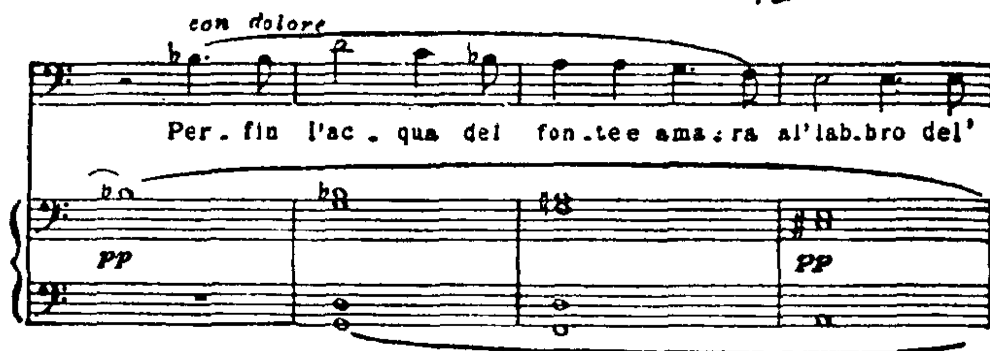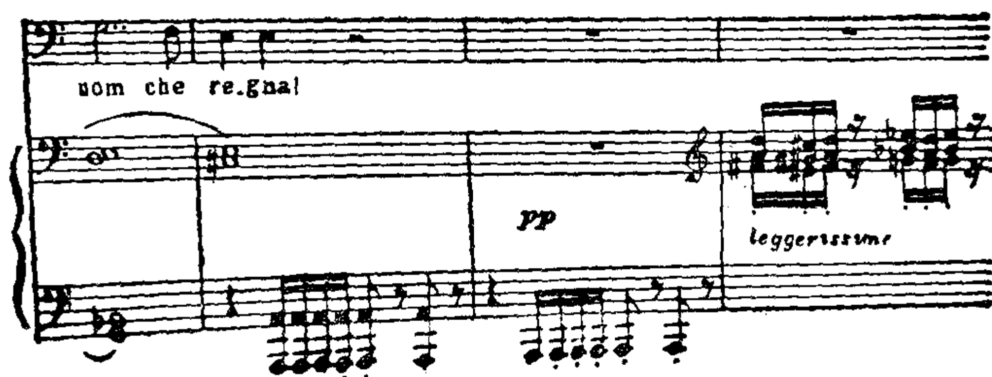






波卡涅格拉喝了有毒的酒。乐队敏感的伴奏使得他的独白听起来更是悲恸欲绝①：







① "掌了权的人，就连喝甘泉水也觉苦"。



在这段进行得庄严有度的音乐里，甚至在它的调性上都可以觉察到某种与俄罗斯歌剧里的人物形象之间的亲缘关系——鲁斯兰、鲍里斯·戈杜诺夫、伊戈尔王子等人的沉思默想（外国评论家提出波卡涅格拉的形象与穆索尔斯基歌剧里的鲍里斯·戈杜诺夫的形象颇为相似，这不是没有原因的）。①
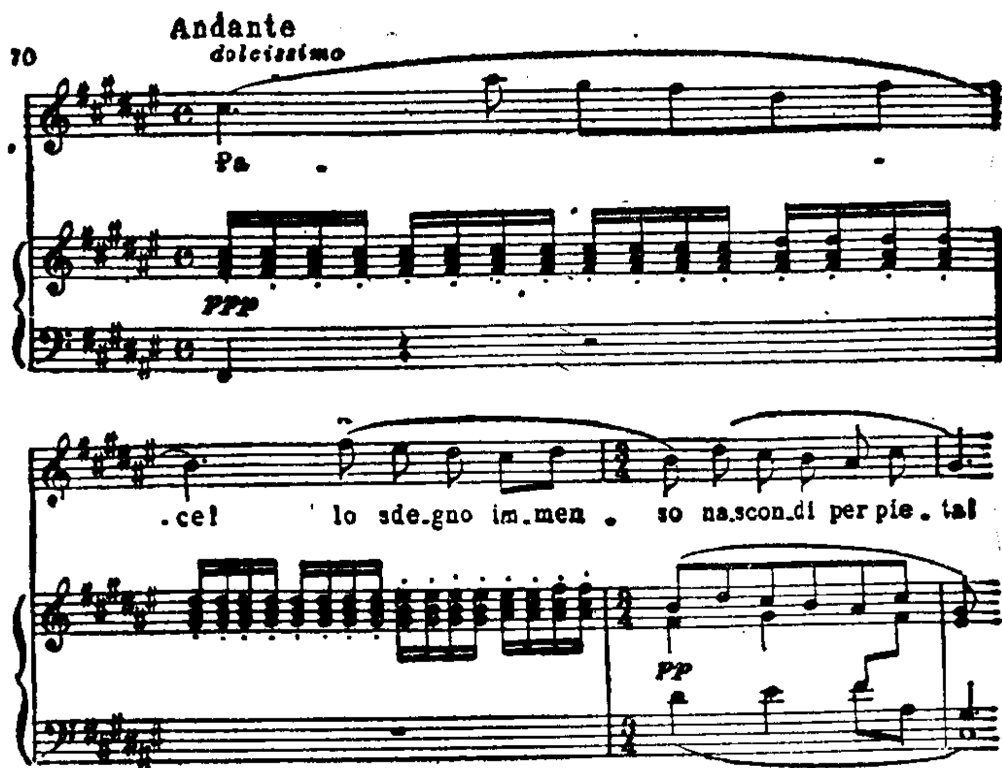
波卡涅格拉怀着对女儿的思念沉入梦乡，此时乐队响起了他与阿梅莉亚二重唱的旋律，（这首二重唱是在第一幕当波卡涅格拉认出她是自己的女儿时唱的，旋律具有梦幻般的宁静情绪）。

在这部歌剧里，威尔第不止一次地使用类似的乐队重现的手法。起义合唱的主题（第二幕）出现在第三幕乐队前奏中。不过，威尔第也以其它手法来取得形象的一致。光明、抒情的气氛始终围绕着阿梅莉亚这个纯洁少女的形象，从波卡涅格拉在序幕中第一次谈到她开始，一直到她最后一幕出现为止都是如此。波卡涅格拉的女儿的形象与吉尔达的形象颇多相似，在有关阿梅莉亚的

---

① 参阅戈德弗洛埃：《西蒙·波卡涅格拉》。
可以设想，威尔第在创作《西蒙·波卡涅格拉》第二段时已经看到穆索尔斯基的这部歌剧，虽然有关这方面的资料我们手上没有。

音乐里，充满了优美动人、富有诗意的旋律。在格里玛尔第花园里的整场戏（第一幕）由乐队前奏用夜曲的形式预示了阿梅莉亚那首抒情、内涵的咏叹调、她与加勃利艾尔的爱情二重唱以及与父亲相会的一场戏都是这样的。还有，在元老院那场气氛庄严肃穆的戏里，阿梅莉亚的出现带来了一股抒情的气息；阿梅莉亚祈求和平的那一段是刻划她的性格的最具魅力的手法之一①：
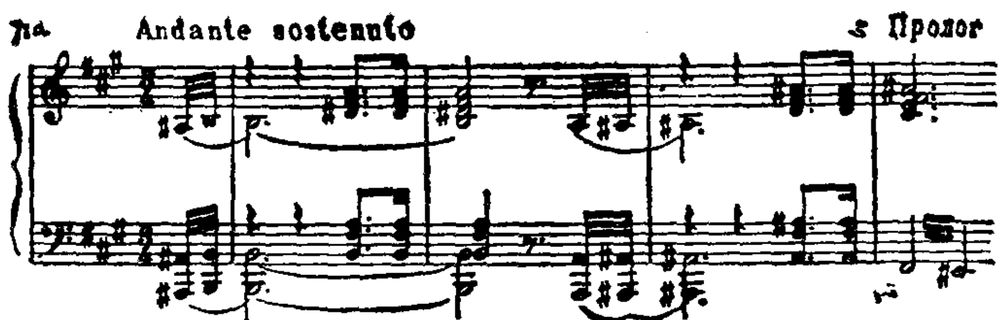


忧郁悲痛的“不祥”气氛伴随着严峻的复仇者费耶斯科的形象，这一形象结合了西尔瓦②和蒙特罗内③的特点。第一个刻划费耶斯科的音乐是在序幕中伴随着他出现的和弦：

① “人们，我求求你们，息怒吧！”

② 威尔第的歌剧《厄尔南尼》中的人物。——译注

③ 威尔第的歌剧《弄臣》中的人物。——译注



有意思的是与费耶斯科形象有关的“严峻”和声，这些和声独出心裁地使用四六和弦和三四和弦：

71б Фиеско
Allegro moderato

Финал. Сцена Фиеско и Боканегры

accel.

In_van le ap_pel_li... non son, qui sgher_ri tuoi. Muc_ci_de_

pp

col canto

Симон

_rai, ma pria m'o di.. che vuoi?

这一场二重唱是刻划费耶斯科性格的比较好的部分，就像在序幕中他与波卡涅格拉的二重唱①一样；序幕的中心场面——

① 费耶斯科出现在波卡涅格拉面前，告诉他，他已中了毒，马上就要死了，“你叫卫兵也没用，等一会儿再打死我，你先听我说！”

以悲痛的女声合唱(为玛丽亚之死而作的哀歌)和严肃的男声齐唱赞美歌为背景的费耶斯科悲恸的独白也不亚于它。

对叛徒保洛的刻划也很有意思。那些刻划入微的朗诵段落引人注目：保洛在元老院一场中对彼得拉克来信的恶毒评论，以及保洛往波卡涅格拉杯中下毒时的独白（这段独白预示了亚戈① 凶狠的音调)。

传统的贵族情人加勃利艾尔·阿多尔诺的形象稍差。

《西蒙·波卡涅格拉》里还有一个在威尔第的音乐中富于色调变化特点的“剧中人”，那就是大海。作曲家对热那亚②、对它的广阔大海的热爱，一如赫赛③ 正确指出的那样，生动地反映在《西蒙·波卡涅格拉》的音乐中。在《西蒙·波卡涅格拉》里，大海与主人的心理状态融成一片。多姿多采的“海景”音响在第一幕的引子里与在海边星空下沉思的年轻的阿梅莉亚的形象协调一致。最后一幕的大海完全是另一种样子：弥留中的波卡涅格拉回忆起遥远幸福的过去，那时他是大海的自由自在的朋友——一名海盗。宽广流畅的旋律在恰到好处的固定伴奏音型背景上，描绘出了一望无际的大海④：

---

① 威尔第的歌剧《奥赛罗》中的人物。——译注

② 热那亚是威尔第热爱的城市，他曾特别高兴地在那里住了很久，从六十年代中期开始，他定期在那里过冬。可以认为，热那亚使他产生好感不仅仅是由于美好的气候。热那亚是马志尼和加里波的的故乡，加里波的在这个城市里准备了他1860年千人志愿军的英勇进军。威尔第热烈同情加里波的的事业是人所共知的。不难相信威尔第在这些年里与加里波的党人曾保持着私人联系。

③ 参阅赫赛：《威尔第》。

④ “大海，大海，当我面对着大海的时候，我不由得想起昔日的光荣、功勋和英勇的战斗”。

72 Moderato

Il ma . . . . .

pp
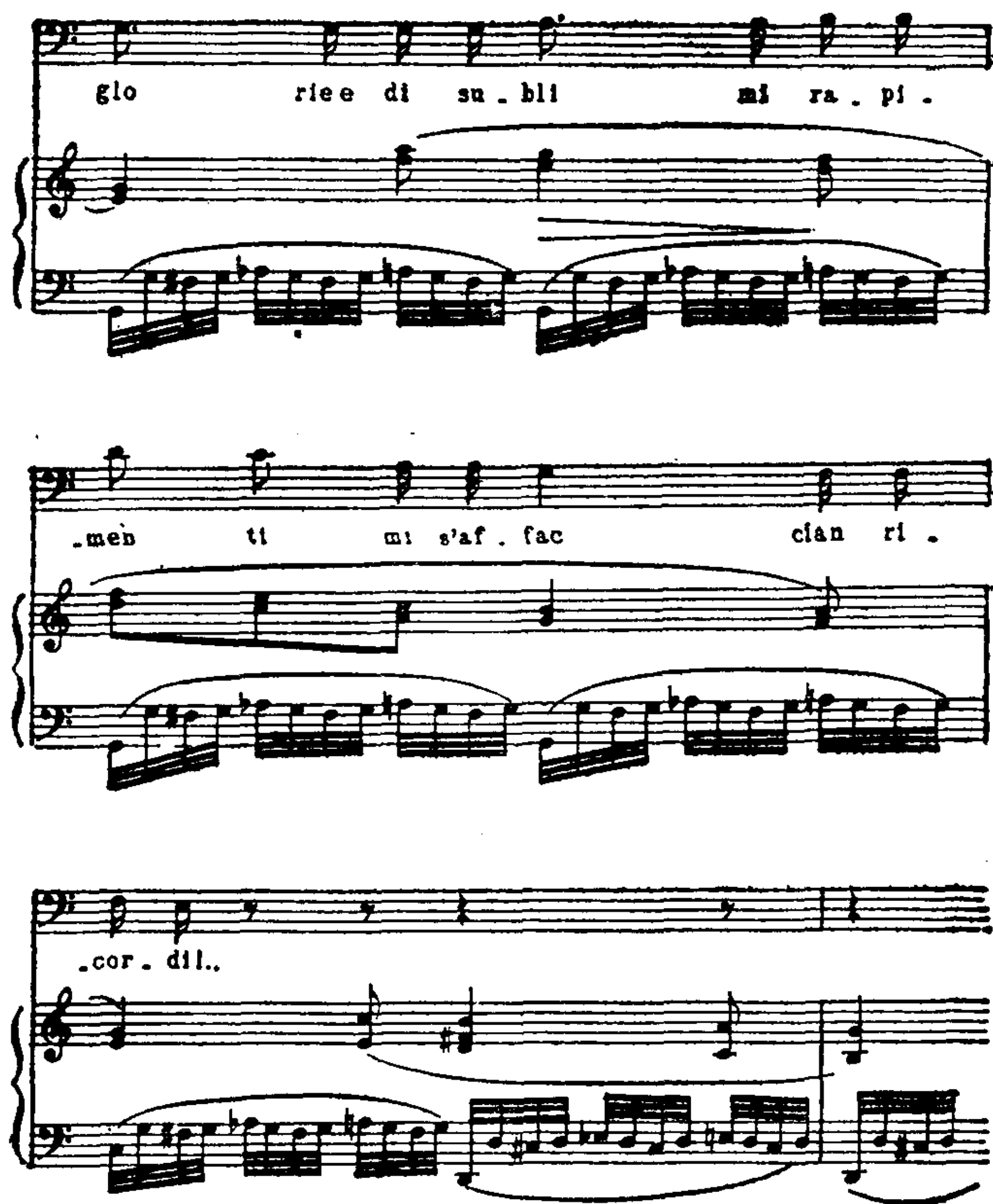
.rel.. Il ma . . .

pp

.rel..

qua . le in ri . mi . rar . lo di

pp



威尔第的下一部歌剧——五十年代的最后一部作品——是《假面舞会》。歌剧的脚本是安东尼奥·索玛根据斯克利勃的法国话剧《古斯塔夫三世》编写的。三十年代奥贝尔也曾用斯克利勃的题材写过一部歌剧。瑞典国王古斯塔夫三世在化妆舞会上（1792年）被杀的悲惨命运不仅成为奥贝尔歌剧的题材，梅尔卡丹特也曾用这个脚本写过一部歌剧。

索玛从1857年10月起，开始着手编写脚本。和过去一样，作曲家也积极投身其中。他力求脚本作者把人物性格和剧情表现得更突出，更富特点。到年底时，歌剧完成了，并决定在那不勒斯的圣·卡尔洛剧院上演。但是演出却被威尔第非常熟悉的检查纠葛耽搁了。奥尔尼西谋杀拿破仑三世未遂(1858年1月14日)的消息使检查机构更加吹毛求疵。检查机构认为，这部歌剧的题材——密谋和杀害国王——有影射法国事件之嫌，因此不能通过。他们要求威尔第对脚本进行修改。这一改就会使原剧面目全非：剧情发生的时间要从十八世纪移到中世纪；地点——从瑞典改为佛罗伦萨；剧中主要人物不是国王，而是一位有统治权的先生；他的情人不是朋友之妻，而只是朋友的姐妹；少年侍卫奥斯卡必须变成一个年轻的武士。假面舞会的一场取消了，为的是断不能在剧本中留下影射国王被刺的痕迹。检查机构提出的荒谬要求远不止上面所列举的。

愤懑的作曲家拒绝改动，他认为这一改必然会使人物、情节、乃至十八世纪宫廷社交生活的全部色彩都变得不伦不类。

歌剧于是遭到禁演。作曲家与剧院管理处的争吵愈演愈烈，闹得满城风雨。剧院经理要求威尔第改写歌剧，否则就赔偿剧院所受的损失。威尔第拒绝履行剧院的要求。事情闹到诉诸法庭的地步。对方以拘禁威胁作曲家。威尔第的顽强精神令激动的那不勒斯人钦佩不已。人们在街上向他高呼Viva Verdi① (威尔第万岁!)。为了避免人民群众的骚动，当局迫不得已作出让步。威尔

① 含有彼埃蒙特国王维克多·艾玛努埃尔姓名的第一个字母的威尔第的名字成了统一意大利的密码口号(Viva V.E.R.D.I.-Vittorio Emmanuele re d'Italia，即"意大利国王维克多·艾玛努埃尔万岁")，因为在这些年里争取意大利统一斗争是在彼埃蒙特的领导下恢复的。

第被获准离开那不勒斯，条件是：在下一个演出季他必须回到这里，在圣·卡尔洛剧院上演《西蒙·波卡涅格拉》。

由于罗马的阿波罗剧院那位有胆有识的经理人的倡议，《假面舞会》终于在一年后在这家剧院上演。可惜的是，脚本被迫作了某些改动。检查机构坚决要求把剧情发生地点改到欧洲以外(!)。威尔第选中了英国统治下的北美。由于这个缘故，古斯塔夫三世成了波士顿的英国总督——理查德·瓦维克伯爵；刺杀国王的凶手安卡尔斯特伯爵改为理查德的秘书、欧洲人的后裔雷纳多；两个有爵位的密谋者变成两个社会地位不明确的人物萨缪尔和汤姆。

《假面舞会》的首演(1859年2月17日)① 获得了辉煌的成功，并很快受到广泛的欢迎。不过，它始终未能象《弄臣》和《茶花女》那样上演不衰。《假面舞会》不够成功的原因绝对不在于它那真正出色的音乐，而在于脚本的缺陷，何况又被检查机构改得不伦不类。首先是不该把斯克利勃的题材荒谬地"移植"到美国的社会环境之中。威尔第的音乐为笼罩在十八世纪宫廷生活中的风流、轻佻的气氛找到了准确的色调，而这种色调与美国当时的实际生活是不相符的。

脚本的原型——斯克利勃的《古斯塔夫三世》(索玛编写的脚本几乎全盘照搬了斯克利勃的原词)也并非无可挑剔。诚然，威尔第认为这一题材是"宏伟"的；作曲家感兴趣的首先是它是否适合于在舞台演出；但威尔第也看到了脚本的一些不足之处：歌剧程式化的东西太多。"我从来不喜欢这些东西，而现在简直认为它们讨厌已极"——威尔第说。的确，《假面舞会》是典型的"大歌

① 1861年威尔第为巴黎改编了此剧。新方案最初是三幕五场。后来最流行的版本是以两种版本合编而成的四幕歌剧。本书对此剧的分析即根据这一版本。

剧”题材，它具有大量动人的情节：理查德内心对阿梅莉亚的爱和道义之间的悲剧性冲突；妒忌把他的忠实朋友雷纳多变成不共戴天的仇人；女星相家不祥的预言中的种种磨劫；舞会上戴假面具的凶手；过分感伤的结局——报血仇，高尚的主人公饶恕自己的凶手——这些情节与威尔第过去所写的歌剧很相似，如《厄尔南尼》、《弄臣》、《游吟诗人》、《西西里的晚祷》等。

在《假面舞会》的音乐里，没有《西蒙·波卡涅格拉》里高大的人物形象和深刻的心理描写。就其剧作上的矛盾冲突，以及剧情发展的清晰生动和急剧来说，《假面舞会》与《弄臣》很相似。然而，斯克利勃笔下的那些生动逼真的人物毕竟缺乏雨果原剧里的人物性格所具有的明确和突出的特点。这首先表现在对剧中主要人物理查德的刻划上。《弄臣》中的公爵及《假面舞会》中的理查德在某种程度上都是风流倜傥的人物，但理查德的形象及其旋律的多样化方面虽然丰富得多，然而他的形象却不够完整，也缺乏切合实际的说服力。最后一场的结尾是这部歌剧最缺少光彩的地方，这看来不是偶然的：为了妻子的名誉，雷纳多用匕首刺杀理查德，理查德临终时饶恕了刺客雷纳多，后者发现自己的猜疑没有根据，追悔莫及。不过理查德的音乐中仍有不少迷人的和富有戏剧真实性的篇章。威尔第的音乐使人确信这个命运的宠儿耽于逸乐，具有高雅幽默（第二幕的五重唱）、乐观豪勇（第二幕的渔人之歌）富有诗意的高尚抒情气质，也是个气度高贵、热情充沛的人（第三幕与阿梅莉亚的一场及二重唱）。

其它出场人物的形象也都具有生活的真实感。沉浸在热恋和痛苦之中的阿梅莉亚纯洁可爱的形象是这部歌剧最抒情的部分。第二幕阿梅莉亚到女巫师家的一场以最大的真实性揭示了她的内心世界：阿梅莉亚去找她，希望找回内心已失去的平静。威尔第以

他从未有过的新手笔对阿梅莉亚最初的形象作了笔酣墨畅的、细腻的心理刻划。阿梅莉亚向乌尔卡表述时所用的富于表情的忧郁音调使人感到某种与俄罗斯古老的浪漫曲相似的东西：

73 Allegro agitato e prestissimo

Pa . ce... svel.ler.mi dal tet.to chi si fa
Ми . ра... по . за . быть хо . чу я лю . бовь кто .

.ta . le e de . si . a . to im . pe . ral Lui
.му, ко . го лю . бить не сме . ю! Мной

che su tut . ti il ciel ar.bi.tro po . . ce.
из.бран тот, кто об . щий по ве ли . . тель.

在阿梅莉亚的咏叹调(第三幕)的旋律转换中，也可以觉察到与俄罗斯浪漫歌曲的相似之处。阿梅莉亚半夜独自到荒野寻找忘忧草，女巫告诉她，这种小草能把她从那被禁止的、对理查德的

爱恋中解脱出来。整个这场戏——从出色的交响前奏开始，到阿梅莉亚与理查德重逢为止，是威尔第音乐中最好的篇章。

重逢一场戏以这对恋人的清新的二重唱结束。

雷纳多的悲剧形象虽然在第四幕第一场（特别是在理查德肖像前的那首复仇咏叹调）中，获得了极大的戏剧性表现力，但仍未能从威尔第塑造的一系列歌剧主人公中脱颖而出。

然而，在少年侍卫奥斯卡的形象中出现的机敏文雅（这一舞台音乐形象预告了威尔第最后一部歌剧《法尔斯塔夫》的幽默感）具有某种过去在威尔第笔下未曾有过的新东西，可以说是《假面舞会》中最新颖诱人之处，这很可能是受了奥贝尔喜歌剧的影响。
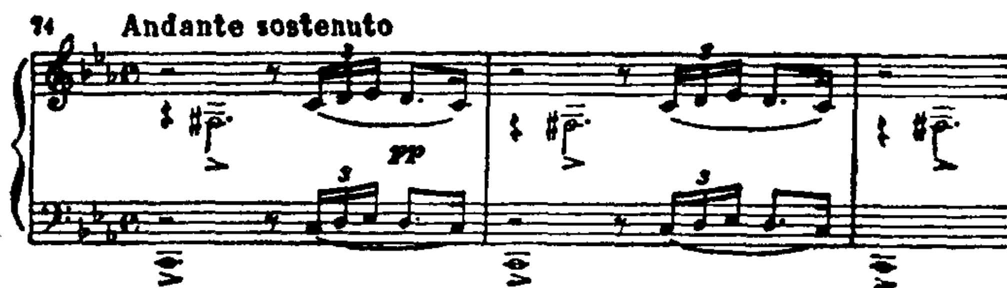
就连威尔第本人也认为奥斯卡的音乐是他无可争辩的得意之笔。

奥斯卡的那些充满青春活力、热情逗趣的小曲和理查德性格描写中的许多东西，形成了很好的对比，给这部歌剧略嫌沉闷的气氛为之一振。

女巫乌尔卡的形象以及整个与她有关的占卜场景——从带有神秘魔力气氛的序曲开始，直至结束时壮丽的重唱，都富有戏剧性的效果。

在乌尔卡的"咒语"里不难发现威尔第笔下与她有关的女巫婆形象——预言麦克白命运的妖妇；与此同时，在"咒语"的晦暗庄严的色彩中，依稀可辨蓝费斯①在福特圣坛前梦幻般的动人音乐（直至音调的雷同）。乌尔卡在剧中仅仅出现一次，然而那首次出现在算命那场戏的乐队前奏中的不祥的命运动机，在歌剧的剧作艺术上却具有极大的作用：

① 蓝费斯是威尔第的歌剧《阿伊达》中的大祭司。——译注
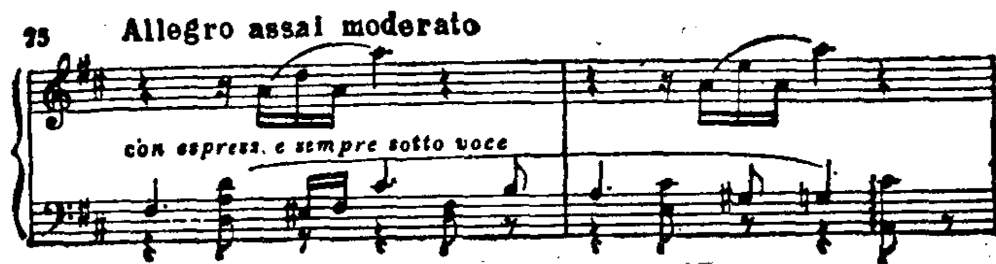


经常出现一些使人想起这个动机的节奏轮廓；它再次完整出现在第四幕悲剧性的一场：当决定谁去刺杀理查德的时候，雷纳多叫妻子去抽签。
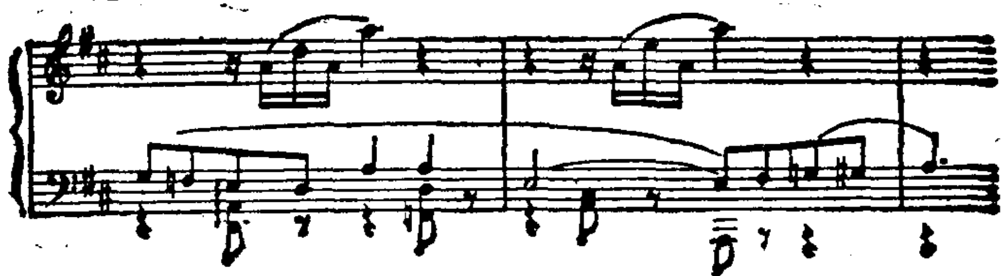
在对阴谋者形象的刻划上，可以看出喜歌剧风格的独特的剧作手法。《假面舞会》里的萨缪尔和汤姆，很像《弄臣》中的斯巴拉夫琪勒和玛达琳娜，他们那节奏多变的同度音令人感觉到仿佛是意大利喜歌剧中那些奇异怪诞的假面具。

谋反者的主题可称《假面舞会》剧作手法上的一大成功，它对歌剧起了最重要的主导主题的作用。
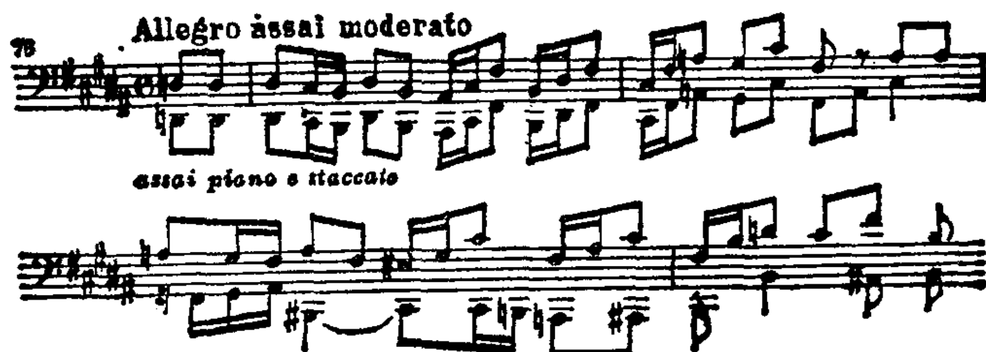
作为命运的动机，这一多声部主题体现了威胁理查德命运的黑暗势力，它出现在这部歌剧中所有的关键时刻。

出色的序曲建立在两个主题的对置和发展上。第一个是理查德如歌的爱情主题：
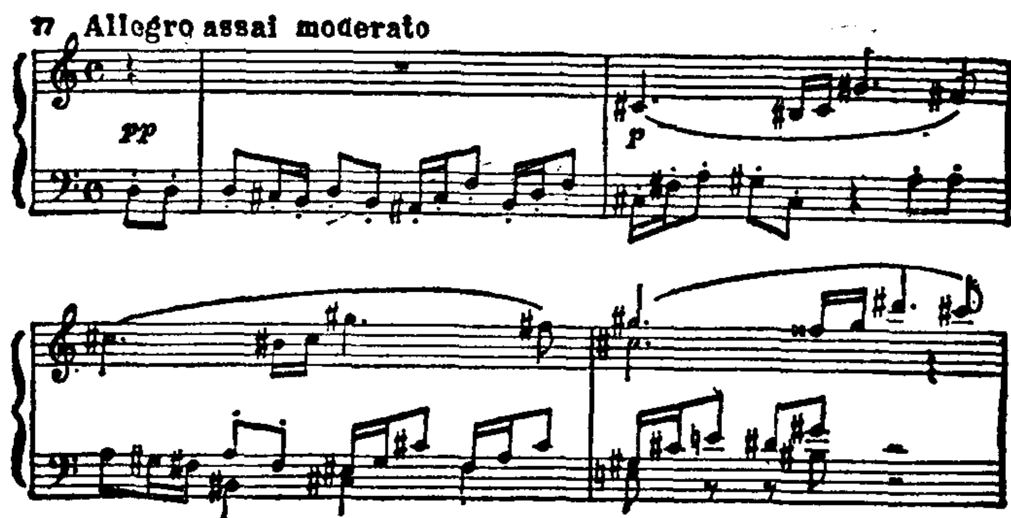




序曲的第二个主题是谋反者晦暗的主题：



在由序曲发展而成的引子里，谋反者惶惶不安的主题交织在理查德的朋友们等待他醒来时所唱的田园诗般明快的合唱声中。

与爱情主题相联的复调主题预示雷纳多的第一次出现，他警告理查德有人准备谋反（第一幕）。



这一险恶的主题也出现在理查德与阿梅莉亚夜间相会时谋反者的合唱中（第三幕）。最后一幕的第一场，当雷纳多决定杀死理

查德时，它再度出现(在乐队里)。

威尔第不仅以极其丰富的声乐音调来刻划剧中人物，同时也借助于乐队的音色。奥斯卡无忧无虑的乐观性格，用短笛的极其明亮的音色来强调，而抒情动人的阿梅莉亚的咏叹调(第三幕)，则用英国牧笛的诗意音响来陪衬。谋反者的主题用弦乐器低音区低沉的断音，有时也用大管朦胧的音色来渲染。

在《假面舞会》中，丰富多采、表现力强的旋律及细致优美的管弦乐写法与鲜明的剧情相结合，特别是在一些出色的重唱场面里结合得尤其好。这些重唱以其适合于舞台表演的生动活泼及形象的鲜明而打动人心。应该说，早在研究脚本时威尔第就已注意到重唱场面中出场人物的性格了。他尤为关注的是第二幕幕终重唱，这是一首绝妙的五重唱，是这部歌剧中最好的唱段之一。威尔第要求剧作者，在这场戏里要刻划出理查德听了女巫的预言后的漠然态度、乌尔卡的惊异，以及谋反者的恐惧。第三幕的四重唱也十分精彩。这首重唱建立在情绪极为激动的对比上：深夜，阿梅莉亚和雷纳多夫妇二人在散步，雷纳多深信妻子已变节，重唱在谋反者尖刻的讥笑的背景下展开(情节与《弄臣》终场四重唱有共同之处)。就戏剧感染力而言，第四幕雷纳多家中的一场戏及其终幕五重唱，也毫不逊色。在这首五重唱里，奥斯卡无忧无虑的愉快乐观情绪把雷纳多和阿梅莉亚的内心状态衬托得更加悲痛。威尔第在这里出色地解决了两个女高音(阿梅莉亚和奥斯卡)在同一首重唱里相互结合的问题，她们都保持了各自性格上的表现力。

广泛采用歌曲和舞曲体裁使《假面舞会》的音乐特别从容生动。第一幕引子中的合唱是摇篮曲，第四幕奥斯卡的小歌是圆舞曲；舞会一场理查德和阿梅莉亚最后的二重唱是在玛祖卡的

节奏中进行的。理查德那最富有魅力的音乐形象是那支浪漫的渔人船歌(第二幕)。在阿梅莉亚出现在女占卜者家中时(第二幕)，管弦乐伴奏中出现了明显的吉普赛浪漫曲的音调。

如上所述，从旋律易于为听众接受的特点以及剧本的类型来看，《假面舞会》与《弄臣》有共同之处。但就这一歌剧总谱的完美来看，则比较接近于《阿依达》。

《假面舞会》与前一部歌剧《西蒙·波尔涅格拉》不论就内容，或就其音乐本身的特点而言，都毫无相似之处。然而，这两部歌剧在很大程度上都受到"大歌剧"的影响。符合史实的题材，宏伟的群众场面使《西蒙·波卡涅格拉》与"大歌剧院"接近，只不过后者与它的结合更着重深刻的心理刻划（特别是在西蒙·波卡涅格拉这个形象里）罢了。《假面舞会》就其本质而言与浪漫主义歌剧《厄尔南尼》——《弄臣》是一脉相承的，然而它稍稍偏重法国"大歌剧"那种追求剧场效果的做法。

《假面舞会》完成之后，威尔第有一段较长时期的搁笔。那几年，音乐在他的生活中被政治事件挤到了次要的地位。争取民族解放和统一的斗争在意大利再度兴起。

六十年代期间，在意大利各地不时有起义爆发，其中有不少是马志尼党人组织的。马志尼在罗马共和国崩溃之后再度出亡国外，并从那里支持国内的革命斗争，但已无力组织大规模的革命斗争了。卡尔·马克思写道："他(马志尼)忘记了：他应当面向多少世纪以来一直深受压迫的那部分意大利人，即农民，他忘记了这一点，就是在为反革命准备新的后援。马志尼先生只知道城市以及城市中的自由派贵族和'有教养的公民'。"① 正是由于缺乏

① 卡尔·马克思致约瑟夫·魏德迈(1851年9月11日)，《马克思、恩格斯全集》中文版第27卷，603页。

群众斗争组织，致使解放运动转向了另一条道路。撒丁大臣卡富尔使意大利在彼埃蒙特王国的政权之下统一了，1858年6月，卡富尔与拿破仑三世签订了对奥地利作战的秘密协定。卡富尔正是在马克思对马志尼所作的正确评价之处——“可以找到武器，同时既反对奥地利也反对革命”——的地方找到同盟者的。

战争于1859年4月爆发。惊恐的日子降临到了处于奥地利统治区的布塞托。威尔第的处境更加危险了，因为他和意大利为争取独立而战的进步人士接近是人所共知的事。他不得不把与革命友人的来往书信通通烧掉；当他接到一封匿名警告信通知他有被抄家的危险时，他一夜未睡，与朱塞品娜一起查阅并销毁了所有“有损名誉的”文件。

战争顺利的开端预示了从奥地利桎梏下的解放即将来临。同盟军顺利地向前推进。加里波的领导下的志愿军部队英勇作战。六月的胜利（马詹塔及索尔费利诺城下）激发了托斯卡那、巴尔马、摩德纳和罗玛尼亚的起义。奥地利当局逃跑了。威尔第积极参加社会生活。为了援助为解放祖国而负伤的伤员及牲牺者的遗孤，威尔第和他最好的朋友巴列齐发起了一次签名活动。威尔第还自己出钱通过加里波的的部队购买英国武器给在布塞托组织的民族近卫军。“人民应该自己当家作主”①，——威尔第说。

出于对法国盟友的完全信任和感激，威尔第给玛斐伊伯爵夫人写信说：如果拿破仑三世履行自己的诺言，他将像“崇拜华盛顿一样崇拜他，甚至更甚。”②失望来得非常之快；拿破仑三世摄

---

① 摘自季格拉诺夫《奥赛罗》一书。

② 托耶：《威尔第》。

于战争朝革命方向发展，他参加了法兰西—约瑟夫的秘密谈判。7月11日在维拉弗兰卡，他与奥地利单独媾和，其后果是伦巴第从奥地利统治下解放出来，而威尼斯仍归奥地利管辖。

可耻的维拉弗兰卡协定使意大利人民群众义愤填膺。加里波的拒不接受撒丁军队将军的官衔，自愿流放到卡普雷拉群岛。从威尔第致克拉拉·玛斐伊的信里可以窥见他内心的苦痛和愤慨："宣告和平了！威尼斯仍归奥地利！期待如此之久的、预许的意大利独立在哪里呢？……难道威尼斯不算是意大利？……多少鲜血白流了！可怜的年轻人，他们的希望幻灭了！而加里波的甚至为了国王的利益而牺牲了自己一贯不变的信念，如今还是没有达到自己的目的"（1859年7月14日）。

托斯卡那、巴尔马、摩德纳的革命运动推翻了政府。但彼埃蒙特善于利用既成的形势，温和的自由派控制了革命运动，并且终于征服了撒丁王国发动过起义的地区。卡富尔"决定一块一块地兼并可能由加里波的的宝剑夺取过来或由人民起义使其摆脱长期附属地位的意大利领土"，① ——马克思写道。

巴马公国（布塞托隶属巴马）归并彼埃蒙特的问题由公民投票表决。威尔第作为一名意大利解放的革命战士的真正战友投了票，但是他赞成在国王的统治下统一；作为布塞托的五名代表当中的一员，他带着合并委托书前往都灵觐见国王。威尔第深信经济先进、繁荣昌盛的彼埃蒙特能够领导意大利复兴。为此作曲家写道"我们同样能说我们属于一个伟大和高尚的民族的这个日子，终将来临"（1859年9月5日）。威尔第在这里所表现的反复，是与他世界观的局限性分不开的。他的所作所为与他同时代的许多优秀人

---

① 马克思：《西西里消息》，《马克思、恩格斯全集》，中文版第15卷，101页。

物毫无二致。甚至连民族解放英雄加里波的也曾不止一次为了撒丁君主政权联盟而牺牲了事业的利益，因为他错误地把这当成统一国家的根本问题所在。1860年加里波的离开了自己自愿流放地，带领一千名勇敢的志愿兵赶赴西西里支援农民起义。参加"千人"进军的还有一些俄国的志愿者，其中包括著名的俄国学者伊·伊·梅契尼柯夫。

秘密从流放地回来的马志尼躲在热那亚积极参加了加里波的的革命进军的准备工作。八月，加里波的的"千人"队伍发展成了两万五千名的起义大军。加里波的在与那不勒斯波旁军队的战斗中取得了辉煌的胜利。他占领了那不勒斯，受到当地群众的热烈欢迎。然而，他没有能用革命的手段完成国家的统一，因为主张共和政体的人不愿吸引广大农民群众参加斗争，也没有领导后者反对大地主的运动。根据卡富尔的要求，加里波的让撒丁部队开进了那不勒斯，并且自愿放弃专政权。为了意大利的统一，他把意大利南部的政权交给了维克多·艾玛努伊尔。在彼埃蒙特政府的强大压力下，南部意大利归并到撒丁王国(1860年10月21日)，而"表示感谢的"政府建议加里波的回到卡普列拉群岛。

1860年底，统一意大利第一届国民议会成立了。威尔第被选为议员和布塞托省的代表。起初，威尔第坚决表示不愿当候选人，但后来由于卡富尔的坚决请求而让步。卡富尔写信给他说："威尔第光荣的名字将使意大利得益"。①威尔第受这位卓尔不群的人物的感召，显然他把狡猾的撒丁大臣理想化了，而没有发觉他在政治上的狼子野心。他赏识卡富尔，把他当成是国家统一和经济昌盛的捍卫者。虽然威尔第深信自己不适合搞社会活动，但是

① 托耶：《威尔第》。

当了国会议员之后，他还是兢兢业业、克尽厥职。威尔第详细地拟定了一个意大利音乐机构的改造方案，并且拿出来同卡富尔讨论。按照威尔第的意见，各城市的音乐学院应由国家管理，并与剧院有固定的联系，为的是使有才华的音乐家在音乐学院的期间就能够用国家的经费得到舞台锻炼。在公开投票中，人民应当选举优秀的歌唱家及演奏家。“如果卡富尔在世”，后来威尔第说“计划有可能实现。在其他部长们手里，这点是决不可能作到的”。(1876年3月15日)

卡富尔死后(1861年6月)，威尔第摆脱了国会中的国事活动。意大利部长们的优柔寡断，国会内部无谓的争吵和纠纷使作曲家感到厌烦，卡富尔特别吸引他的是他那旺盛的精力。“他们在国会都干了些什么?”威尔第给自己的好友、爱国主义作家奥勃朗第诺·阿里瓦贝涅写信时说道“我看他们只是争个没完，白白浪费时间而已”(1862年7月20日)。威尔第连续当了几年国会议员；直到1865年新的选举时，他才卸脱了这份议员差事。

十四、《命运的力量》。《唐·卡洛斯》

1861年威尔第开始创作他为俄罗斯而写的新歌剧《命运的力量》。这个歌剧写作的建议是由彼得堡皇家剧院的经理处提出，而由著名的男高音歌唱家塔姆贝尔里克转告威尔第的。塔姆贝尔里克当时经常在俄罗斯演出。

俄罗斯的音乐剧爱好者那时对意大利歌剧已很熟悉了。从十九世纪四十年代开始，意大利歌剧团每年都来到俄罗斯演出。当时意大利著名演员如鲁比尼、塔姆布雷尼、弗列德卓里尼、格里齐、马利沃等人都曾在莫斯科和彼得堡演出，并获得很大的成就。

早在1845年，当威尔第的《伦巴第人》初次在俄罗斯舞台上演出以后，他的歌剧就闻名于俄罗斯了。威尔第的音乐有不少热烈的崇拜者。但是在六十一七十年代，俄国正在展开着为发扬俄罗斯民族文化和俄罗斯音乐艺术的剧烈斗争，先进的俄罗斯音乐思潮时常对意大利歌剧(其中也包括威尔第的歌剧）发出激烈的评论。俄罗斯音乐思潮的杰出代表谢洛夫、斯塔索夫和柴科夫斯基都发表意见反对当时在俄罗斯听众中泛滥的“意大利风”和“意大利迷”。

皇家剧院经理处对待俄罗斯歌剧的不可容忍的态度激怒了很

多俄罗斯音乐家。对于上演俄罗斯作曲家的歌剧剧院经理处总是勉勉强强，草率从事。演出这些歌剧时只拨给非常有限的经费。歌剧的音乐遭到毫无根据的、破坏艺术性的删改。可以举出典型的例子：《鲍里斯·戈杜诺夫》的演出曾遭到剧院特别委员会的两次拒绝，后来只是由于当时有威望的演员普拉托诺娃的坚持要求才得以上演，而在上演时又遭到导演歪曲原作者构思的删削。

关于俄罗斯歌剧在这些年代的情况，柴科夫斯基在他的音乐随笔中曾作有记述。他在一篇文章中写道："我在一些评论文中流露出了我的愤懑心情，因为我看到俄罗斯歌剧在所谓俄国的心脏的莫斯科演出时遭受到的可耻的侮辱。我斥责了剧院行政当局对意大利先生莫列里的纵容和谄媚的态度（莫列里在那些年代是莫斯科的意大利歌剧的剧院经理人——原作者注），而俄罗斯的演员们想方设法让公家机构录用他们终是徒劳；或者，即使被录用了，甚至受到了观众的爱戴，仍只能得到微薄的待遇；或者，由于节约干脆被辞退。……但是，我的夹着讽刺、仇恨和愤怒的毒箭的斥责有谁能听见吗？难道意大利歌剧的剧院经理人不是在照旧行事吗？他们可以任意安排官家剧院的一切资财而不受监督，同时把莫斯科听众的全部金钱和时间诱骗到手。因此，不论是芭蕾舞、俄罗斯歌剧，或者甚至俄罗斯音乐协会也好，都不能够占据到一次晚会而有把握认为莫列里先生或其替代人会在这晚会上发善心替他们自己的一个演员安排一出虚伪的捧场戏，或者额外来一次特别演出。意大利剧院经理人利用莫斯科居民的不发达的音乐鉴赏力来进行可恶的剥削，其目的在于贬低俄罗斯艺术和俄罗斯演员，——这是令人遗憾而丝毫不值得褒奖的做法。对于这种可恶的剥削行为，你认为主要应当归咎于谁呢？是意大利歌剧的经理人以及和他同谋的皇家剧院经理处呢，还是那些为此甘愿

蒙受束缚，如此坚决地在春季到德米特洛夫卡去预购歌剧票的听众呢？”①

当时的音乐爱好者们对于歌剧所感兴趣的不是歌剧的戏剧性的内容，而只是想听听著名歌唱家演唱的华美的咏叹调。关于对待歌剧的这种不严肃的态度，谢洛夫不止一次地写道：“比如说，我们这里的听众听赏威尔第的歌剧《假面舞会》，谁去关心这歌剧的剧本、情节、人物性格呢？所有的听众都在期待着塔姆贝尔里克在五重唱中的独唱、费奥列蒂的咏叹调，还有更重要的是格拉齐阿尼在肖象前的咏叹调。”②

从以上引述的柴科夫斯基和谢洛夫的见解中可以明显地看出，意大利歌剧在俄国的跋扈已成为当时俄罗斯歌剧发展道路上的障碍。对那些“意大利迷”说来，音乐只是停留在“快乐的消遣、听觉上的轻松慰借”的水平上；这部分听众阻碍了俄罗斯先进音乐思潮的艺术思想深入到广大群众中去。因此，在那些年代反对“意大利迷”的斗争就是为争取独具风格的俄罗斯艺术的斗争，从而具有先进的社会意义。

在这一斗争中，区别俄罗斯歌剧和意大利歌剧的方法也是很有意义的。在比较了威尔第创作的总方向和俄罗斯艺术的基本倾向之后，就很容易确定二者的差别了。

不论是威尔第或俄罗斯作曲家，都致力于歌剧体裁的大众化，使自己的音乐语言取材于本国民间歌曲的源泉。然而俄罗斯作曲家根据俄罗斯民间创作的典范丰富而多样地发展了它们。他们在俄罗斯民歌的特点中汲取了新的表现手法。显然，他们不能满足于威尔第在早期创作的歌剧（如所周知，威尔第在一年中要创作

① 柴科夫斯基：《告读者·音乐评论文集》。

② 谢洛夫：《歌剧在俄罗斯的命运》论文选集。

两部甚至三部）中对于主题材料的加工，因为这种加工缺乏和声和复调的发展。

我们同样可以回顾一下：在六十年代"新俄罗斯学派"形成的时期，曾经存在过一种错误的观点，似乎只有那些一成不变地保存下来的、与"假民间"的城市歌曲不同的农民歌曲才是真正的人民音乐。而威尔第在他的创作中正是首先依据着一般日常生活的民间音乐，因此他不止一次地受到俄罗斯音乐家不公正的责难，认为他的音乐不讲究趣味，甚至旋律平庸乏味。

俄罗斯作曲家与青年时代的威尔第在把歌剧看作戏剧体裁这一观点上也存在着本质上的分歧。早在五十年代初期谢洛夫就以其大艺术家的洞察力预测了歌剧艺术的发展所应当遵循的、由俄罗斯作曲家大胆开辟出来的新道路。

"如今人们付之一笑地回忆着古典话剧中那些男嬖和女嬖，那些冗长的对话和叙述，那些非常枯燥的独白，"谢洛夫写道："从另一方面来说，那些老一套的匕首和毒杀、千篇一律的对照对比，也已使人相当厌倦；最后，老一套的夸大的和不自然的戏剧情节，简直变得惹人讨厌了……既是如此，那么为什么已经多少摆脱伪古典主义的音乐剧（现在很少上演过去的"大型"歌剧了）还要长期停留在陷入绝境的传奇剧范畴之中呢？为什么拿那种在非音乐剧的舞台上已不敢露面的效果来款待歌剧观众呢？……真理和纯朴诗意的王国在长篇小说中和舞台上已经逐渐确立起来，为什么在歌剧中被认为不可能确立呢？……这种回复到纯朴是必要的，这种反应或多或少地已经可以从时代气息中感到，因此必然会实现。"①

---

① 谢洛夫：《斯朋蒂尼和他的音乐》。

威尔第的早期歌剧中具有极端的对比性，情感夸大，情节奇特，其剧作法就其实质来说与俄罗斯歌剧作曲家的理想是相去甚远的。俄罗斯作曲家与那个时期的威尔第创作的区别之点就表现在歌剧剧作法的原则上以及对歌剧艺术中现实主义的理解上。威尔第在探索着非凡的性格和强烈的热情；他力图在音乐中真实地表现出来的正是这种非凡的性格、情感和情节。而俄罗斯作曲家的注意中心则是另一样的。

“俄罗斯作曲家所感兴趣的，主要不是作为目的本身的戏剧情节和奇遇，甚至也不是人物及其冲突和爱好，而正是生活本身，同生活用何种色调来表现自己是完全无关的。人物出现在生活背景上，就像大块平面上的浮雕一般被衬托出来，恰似内心的情感世界从一个人的外貌上显示出来一般。”①俄罗斯歌剧的最重要的剧作法原则在阿萨菲耶夫这段话中获得了确切的定义。哪怕是没有外表舞台效果的“生活本身”，首先吸引着俄罗斯作曲家。由此便形成了俄罗斯古典歌剧的崇高的现实主义纯朴性；由此便形成了历史真实的深刻性，这种历史真实迥异于意大利正歌剧和法国“大歌剧”的虚伪的历史主义。

威尔第不止一次地屈服于戏剧效果的诱惑力；虽然他经常致力于揭示人的心理状态，但往往在其手法中不知不觉地渗入了传奇剧的题材和复杂的舞台情节的堆积；他十分费力地摆脱浪漫主义的夸大手法的束缚，而逐渐地踏上了自己的漫长的创作道路。俄罗斯先进的音乐家坚持他们的美学原则，为争取俄罗斯歌剧的独特性而斗争，因而批评了威尔第剧作艺术中的弱点，这是不足为奇的。应当说，围绕着意大利歌剧而产生的论争，往往阻碍了

---

① 阿萨菲耶夫(伊戈尔·格列包夫)：《交响练习曲》。

俄罗斯评论界对威尔第歌剧的正确的估价。

新俄罗斯学派中热情而偏激的宣传家斯塔索夫曾不止一次地猛烈攻击威尔第的音乐。柴科夫斯基对于五十年代的威尔第的歌剧也估计不足。然而，不论谢洛夫、柴科夫斯基或拉罗什都不否认威尔第的巨大的才能和他的优秀作品的艺术力量。特别是柴科夫斯基曾给威尔第后期的歌剧《阿依达》和《奥赛罗》以极高的评价。柴科夫斯基把自己称为“意大利歌剧的死敌”，认为意大利歌剧就像那些私营剧团竭尽全力地扼杀俄罗斯的歌剧事业。但与此同时，他仍然关注着国内与国外一切作曲家的创作；他曾热烈地欢迎比捷的歌剧《卡门》，他最先使俄罗斯社会注目于威尔第的《阿依达》。柴科夫斯基在报刊上评论了意大利歌剧的演出，他指出意大利歌剧的革新丰富了尚未摆脱“早已为群众所厌恶的歌剧的狭窄范围”的剧目。他建议上演意大利歌剧《阿依达》。这是在1873年，亦即该歌剧问世一年以后的事。

威尔第的创作曾在相当长的期间引起俄罗斯音乐家的热烈争论，而在谢洛夫的一篇论述《命运的力量》的论文中得到了确切而公正的评价：“关于威尔第，正象通常在一定时代和一定环境中占首要地位的音乐的主人公一样，众说纷纭已有十几年了。‘这是一个时髦的艺人、一个游荡的丑角，是庸俗音乐的供给者，这种音乐只是为了讨好爱乱叫乱嚷的、发狂似的浅学歌手和趣味邪恶的听众而已’。——这是所谓严肃的、古典(？)音乐的信徒、巴赫协奏曲和门德尔松的四重奏的崇拜者们怀着愤怒而高呼的声音。

“‘这是一位令人鼓舞的抒情诗人、引人入胜的戏剧家；是一位具有无比魅力的旋律大师；一位伟大的艺术家，他的音乐一开始就抓住了人心；这是人人由衷赞赏的雄伟的声音，是我们时代的优秀音乐即意大利音乐的高尚的表现。’那些意大利派的音乐迷

和信徒们这样狂喜地赞扬着。这些人的名字在所有的知识界中多得不可胜数。

"有关威尔第敌对两派之间的论战将来总有一天会熄灭下去。而当威尔第创作中的很多重大缺点(有些是意大利作曲家所共有的，有些是由于威尔第的音乐及其'理想'的个性特点而产生的)明显地为众人所理解时，那些'颂扬者'的过份赞赏的意见就会减少了。

"从另一方面来说，即使是'古典主义者'也必将懂得：任何一个创作者的巨大的、世界性的成就从来也不会是没有其本质的原因的，而这原因就在于这位创作者的作品本身之中；他们必将懂得：创作者之所以能吸引大量的各式各样的观众，是不可能没有其深刻的内在优点，没有接近于天才的伟大才能的。……如像所有伟大的天才一样，威尔第在其作品中反映了自己的民族特性，也反映了他的时代。他是他本国土壤上的花朵。他是当代意大利的声音……意大利，觉醒起来的意大利，为政治风云所激荡的意大利，勇敢而热狂的意大利。显然，作为那样时代的自己人民的喉舌的艺术家，首先必须具有音乐思维的力量和毅力。有时这种毅力反映在剧烈的节奏进行中，甚至有损于旋律本身的质量；有时反映在男声与女声有损于嗓子保养的最高音的阵发的呼喊声中，有时则反映在管弦乐力量的沉重性和鲜明性中，甚至达到夸大和震耳欲聋的地步。"①

《命运的力量》(1862年11月10日首次上演于彼得堡)与威尔第的其他歌剧不同，在俄罗斯获得的成就平平。给予这部歌剧的批

---

① 谢洛夫：《威尔第及其歌剧新作》。

评是严肃的。① 然而观众们对这位亲爱的作曲家还是报以热烈的掌声，威尔第对自己在俄罗斯的逗留始终感到满意，并且留下了关于俄罗斯的亲切接待的美好回忆。《命运的力量》这部歌剧虽然是专为俄罗斯而写，但在俄罗斯剧院的剧目中并没有保留下来。而且，作曲家在俄罗斯所受到的热情接待，与其说是由于他这部新歌剧的种种优点，不如说应该归功于他本人的名气。

《命运的力量》实际上并不属于威尔第的优秀的成功作品之列。这部歌剧取材于西班牙戏剧《唐·阿尔瓦尔，或命运的力量》。该剧的作者是西班牙浪漫学派的首要人物、诗人及国务活动家唐·安赫列·佩列斯·德·萨威德拉。他原是里瓦斯公爵，由于政治信仰"不可靠"而多年侨居国外。

他这个剧本揭露了西班牙人对南美洲人民的压迫，1835年在西班牙上演时受到热烈欢迎。

西班牙的浪漫主义戏剧，就其本身意图来说与雨果的戏剧很相近，这种戏剧已经不止一次地吸引着威尔第。取材于古切列茨的话剧题材而写作的歌剧，如前所述计有《游吟诗人》和《西蒙·勃卡涅格拉》。西班牙浪漫主义文学所特具的阴暗色调在《命运的力量》中也占统治地位。然而，里瓦斯在这部血淋淋的戏剧的"绣花底布"上描出了人民生活的一系列生动场面。遗憾的是，在皮雅维所编的歌剧脚本中，这些现实主义因素被减轻了，被转化到了与戏剧没有有机联系的若干偶然性片段的从属地位上。主导题材的线索安排得没有对比：命运的力量压迫着女主人公、她的情人、父亲和哥哥。整部歌剧从第一幕到结束（那时所有的主人公都死去了）一直为命定的气氛所笼罩。

① 威尔第不满意于歌剧的第一次定稿，七年以后又重新加以修改。该剧于1869年在米兰演出，获得巨大成功。
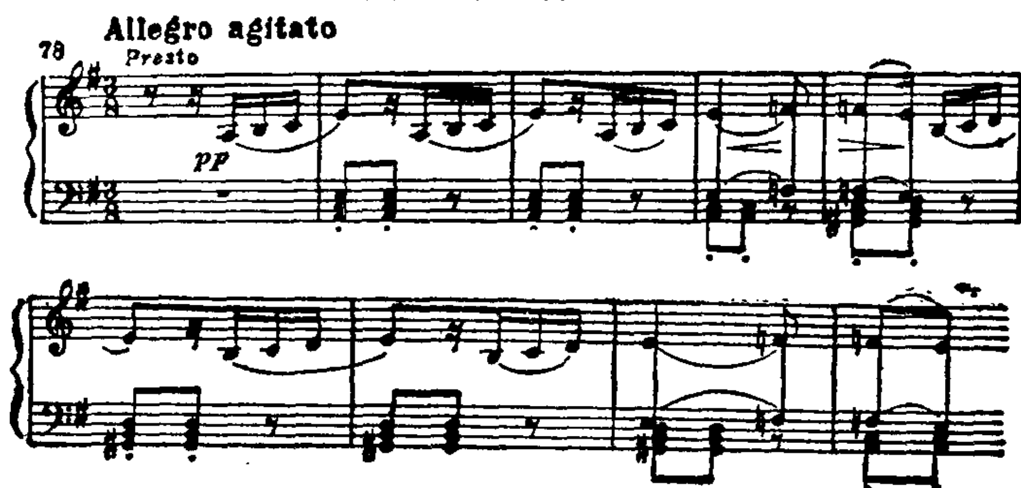
该剧的故事发生于十八世纪塞维利亚地方。一个古代种族的末代子孙、印基王的儿子阿尔瓦尔为了同西班牙压迫者斗争而受到迫害，但他却爱上了西班牙一个显贵的女儿列奥诺拉。这姑娘决定随着他私自从自己家里逃走。但私奔的策划泄露了。当抵御冲向他的仆从们时，阿尔瓦尔在无意中伤害了列奥诺拉的父亲，受致命伤的父亲咒骂着女儿而死去。列奥诺拉的哥哥唐·卡尔洛司发誓要杀死阿尔瓦尔和自己的妹妹来为死去的父亲报仇。为了逃避哥哥的复仇，列奥诺拉化装成一个圣地巡礼者到处流浪，后来找到一所寺院作为避难所，她在那里以一位隐者的身份居住下来。

后来，阿尔瓦尔参加了西班牙某次战役的志愿军，他和唐·卡尔洛司在意大利的一个兵营中相遇，那时二人都已乔装，且改名换姓，因此互不相识。阿尔瓦尔那时以为列奥诺拉必然已不在人世，因此倒想在壮烈的功勋中死去。后来，有一次阿尔瓦尔救了卡尔洛司的命，二人发誓结为生死之交。但当卡尔洛司由于偶然的机会得知了阿尔瓦尔的真名实姓时，他就向阿尔瓦尔挑战决斗。在决斗中卡尔洛司受了重伤。阿尔瓦尔为了忘怀往事，去到一所修道院（该寺院即列奥诺拉隐藏之处）。但卡尔洛司复仇之心未灭，找到了阿尔瓦尔。卡尔洛司不顾一切，用侮辱的方法挑起了第二次决斗。他们在一位隐者（即列奥诺拉）所居的山洞旁边打起来。命运注定列奥诺拉要亲眼目睹父亲和哥哥都死于她的情人之手。当列奥诺拉俯身探望其兄时，濒于死亡的卡尔洛司奋力刺伤了她。阿尔瓦尔在绝望中纵身投入深渊。（在该歌剧第二版的校订本中阿尔瓦尔仍活着。）
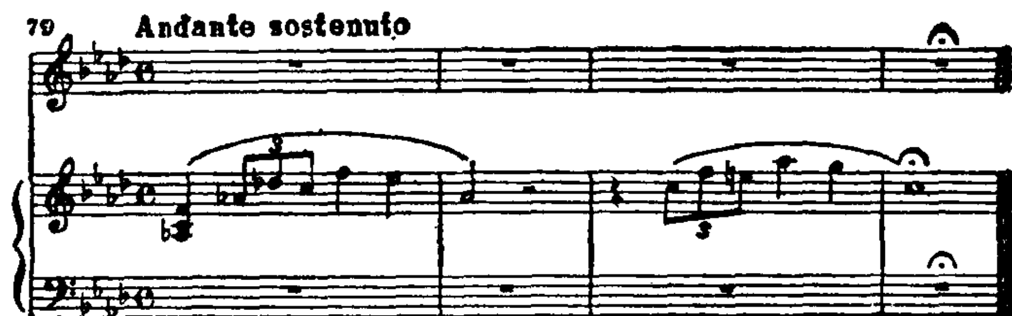
在歌剧中，只是用个别明朗的光点——喜剧性的世态风俗的插段（第二幕小酒店中的一场；第三幕兵营中的一场；第四幕修道院庭院中的一场）来点缀一下全剧的阴暗色彩。但正如上面所
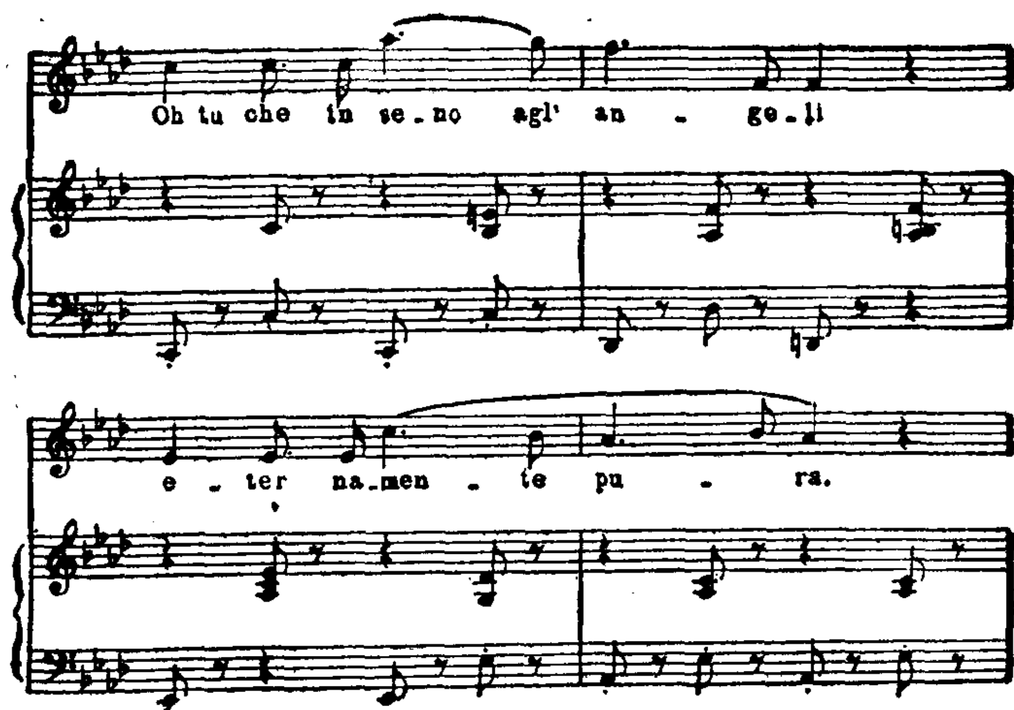
说，这些场面与戏剧内容并无有机的联系，因此它们所造成的对比纯粹是表面的。

歌剧脚本中一味描写的恐怖场面，导致了戏剧创作的颓唐性，这种性质也不能不影响到歌剧的音乐。《命运的力量》较之威尔第在此以前创作的歌剧都稍逊一筹。但是在这部歌剧中却也有不少出色的曲调；其中最重要的主题材料，正如威尔第往常的创作一样，是意味深长而丰富多彩的。命运的阴暗而激动的主题给人以难忘的印象，这一主题在整个歌剧的过程中是与为命运所迫的阿尔瓦尔和列奥诺拉的形象分不开的：



与阿尔瓦尔和列奥诺拉的精神痛苦相联系的一些场景，其音乐具有旋律上的魅力。列奥诺拉怀着对被杀害的父亲的久久萦绕于心的思念而到修道院来寻找避难所的那个场景，属于歌剧中出色的篇章。音调谐和而旋律纯朴的阿尔瓦尔的浪漫曲（第三幕开始处）是歌剧的优秀抒情插段之一：





(歌词大意)："在天空，在天使中你是圣洁的。"

夜间，阿尔瓦尔独自在兵营中悲哀地回忆往事。在情意深长的乐器独奏的一段(单簧管独奏)中响起了阿尔瓦尔富有诗意的爱情主题。

幕终最后的三重唱也写得很有说服力(专为修订本所写)，在这首三重唱中，明朗的旋律和富有表情的朗诵同微妙的和声色彩结合起来。

刻划各主要角色的音乐，虽然感情丰满，然而这些人物的性格表现得还是较差。威尔第没有创造出活生生的、富有个性的人物。不妨说(如像在威尔第早期歌剧中一样)《命运的力量》中的角色可以理解为各种固定情感的表达者：列奥诺拉的悲哀形象——苦难的体现；卡尔洛司——残酷的复仇的体现。

阿尔瓦尔的性格描写得比较好，这形象与《游吟诗人》中的曼里科的形象相呼应，特别是在一些抒情的插段中。

一些生活的插段以及刻划某些次要角色的许多地方，无疑都是这部歌剧的成就。

著名的合唱曲《拉塔普兰》曾以其朝气蓬勃和通俗易解在意大利获得广泛流传，但这首合唱曲并没有给威尔第的创作带来任何本质的新东西。只是在个别的喜剧场面中，特别是在对肥胖的、爱唠叨的弗拉·梅里东的性格刻划中，威尔第应用了新的音乐戏剧手法。
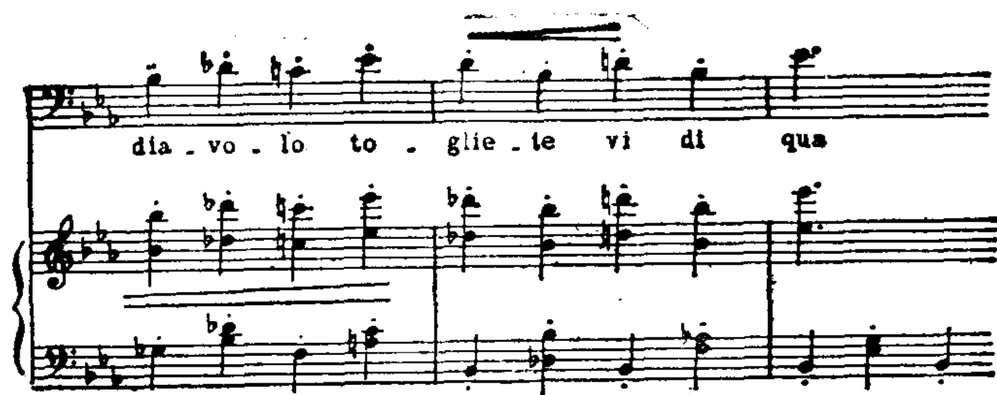
他在这里应用了鲜艳的描写日常生活的色彩、生动的现实主义的语言音调、强调个别情况的诙谐性的大胆而出人意料的和声。

当弗拉·梅里东为了尽义务将修道院的施舍物赒济乞丐时，他显得很勉强。但当他听见穷人们对慷慨的弗拉·拉法爱尔（即阿尔瓦尔）大肆赞扬时，他勃然大怒，破口大骂起来：

80 Allegro brillante

Pez - zen - ti più di Laz - za - ro,

sac - chi di pra - vi - tà... via, via bric - co - ni al



（歌词大意）："你们这些比拉扎尔还坏的穷鬼，厚脸皮的，滚开！滚开！坏蛋，滚回去见他妈的鬼！"

弗拉·梅里东的形象是威尔第的某种新的创造。这不是《假面舞会》中的阴谋家假面角色的阴暗的笑声，也不是奥斯卡的文雅的无忧无虑的微笑，而是略带粗野的、现实主义的、鲜明生动的民间的幽默。弗拉·梅里东是按新的方式重新体现意大利滑稽歌剧的角色，是威尔第的《法尔斯塔夫》的最近似的先驱者。

威尔第这段时期创作的歌剧在剧作法上存在的本质的缺点，看来在《命运的力量》中表现得最为明显。这是歌剧艺术中最富有特性的"恐怖浪漫主义"的范例之一。在这部歌剧的题材中，特殊情节的夸大表现发展到了极端，因而不可避免地导致戏剧创作的单调性，只是由于旋律的丰富多采而部分地得到补救。

*

六十年代的初期，威尔第作了几次旅行，主要是为了《命运的力量》的上演。他曾两次去到俄罗斯。第一次在1862年1月，当时由于有一个演员患病，歌剧未能演出；第二次是在同年的秋天。这一年的春天威尔第是在伦敦度过的，那时他是作为参加伦敦万国博览会的意大利的音乐代表，他为这次博览会创作了一部康塔塔《万国颂》。康塔塔的歌词系阿里戈·波依托所写。这部作品带

有官样文章的纪念性质，并不属于威尔第的成功之作。作曲家本人也不高估这部作品。

次年，为了在马德里上演《命运的力量》(1863年1月11日)，威尔第作了去西班牙的第一次旅行。离开马德里之后，威尔第和一向为他作伴奏的朱塞品娜一同游历了昂达卢西亚①。他们到达了塞维利亚、科尔多瓦、格拉纳达、卡迪斯、赫雷斯等地。阿尔汉勃拉②引起了他们的赞赏；阴暗的爱斯科里阿尔③给威尔第留下了深沉压抑的印象。

在度过了两年几乎不断的旅行生活以后，威尔第怀着特别满意的心情回到圣·阿加塔去度安静的乡村生活。在那里，他深居简出，度过了1863年的夏天和秋天。他在乡村中兴致勃勃地从事农耕劳动和园艺。

1863年10月，威尔第年满五十岁。据他的同时代人回忆，在这些年代里，威尔第年青时候那种锐利风格和喜怒无常的特性已杳无痕迹了。诚然，这时期他的热爱独居和腼腆沉着的性格被某些交往不深的人视为顽固和忧郁。然而在他的严峻的外表下却隐藏着高度的仁慈和同情心，并且随时准备帮助需要支援的人们。

威尔第与年俱增地感到从事创作必须有清静和安宁的环境，因此他在歌剧演出之暇，宁愿避居在远离音乐中心的地方。冬天，

---

① 昂达卢西亚是西班牙南部一省名。——译注

② “阿尔汉勃拉”，按阿拉伯语是“红色的堡垒”之意。此处指在格拉纳达附近的一座精美的宫廷堡垒，系十三世纪中叶至十四世纪末期间非洲的摩尔族人统治者所建立。——译注

③ 爱斯科里阿尔(Escorial)是西班牙马德里附近一城市名。曾是西班牙王居住之地。由于该地有一座著名的西班牙式建筑的宫廷寺院而获名，其建筑外形严肃而阴暗。——译注

他经常住在热那亚，兴味津津地从事渔猎。在那儿经常随伴他的是指挥玛里阿尼。夏天，威尔第住在圣·阿加塔的别墅里——用他自己的话说，"变成了农场主"。在那里，他和他的义父兼好友安东尼奥·巴列齐形影不离。

现在威尔第的创作速度变慢了。随着他的创作成熟期的临近，他对创作细节的研究越来越深入，而从一部作品到另一部作品之间的间歇也增长了。在整个六十年代中共计只创作出了两部新歌剧：《命运的力量》和《唐·卡洛斯》。

创作《命运的力量》之后的几年，威尔第最重要的创作活动就是为巴黎改写《麦克白》，做这项工作是由于威尔第于1864年当选为法国艺术研究院的外藉委员(他代替了已故的梅耶贝尔)之故。

《麦克白》在巴黎的演出(抒情剧院，1865年2月)并未像威尔第所预期的那样成功。诚然，演员的表演和该剧的演出有很多不能使他满意的地方。他的歌剧团全体人员当中就找不到一位真正愿意深入体会莎士比亚的构思的角色。用威尔第的话说，在巴黎"歌剧只是机械主义的借口"。(1865年6月3日)①威尔第特别不满意芭蕾舞演员的表演，因为他们在舞蹈中改变了原作者规定的速度。"他们说，塔兰泰拉没法按我所希望的那样跳，"②威尔第在写给艾斯克尤第埃的信中说，"可是苏莲托或卡普耶街头的小孩都会跳出色的塔兰泰拉，并且速度也正是我所要求的。"(1865年1月)威尔第认为《麦克白》是他的优秀歌剧之一，所以当一个法国批评家谴责他不懂得莎士比亚的时候，他感到非常痛心。"我的《麦克白》也许没有写好，"威尔第写道，"但是如果说我不熟悉、不懂得、不理解莎士比亚，不！我向上天发誓，不！他是我最亲近的

---

① 引自普鲁东发表的《威尔第与里昂·艾斯克尤第埃的未发表的书信》。

② 显然，这里指的是不久以前在巴黎再度上演的《西西里的晚祷》。

作家之一，我从少年时代起早就熟悉了他的作品，并且百读不厌。”（1865年4月28日给艾斯克尤第埃的信）

威尔第在六十年代所作的第二部歌剧《唐·卡洛斯》，如同修订过的《麦克白》一样，是为巴黎而写的。威尔第于1865年12月与巴黎大歌剧院订立合同，约定在一年之后完成这部歌剧。歌剧脚本的作者是梅里和丢·罗克尔，他们为大歌剧院的演出而把席勒的戏剧改编成这个脚本。

威尔第是在非常环境下创作《唐·卡洛斯》的。1866年春天，爆发了奥地利普鲁士战争，意大利作为普鲁士的盟国而参战。

战争开始时由于领导存在弱点，意大利军队遭到了失败。只有重新从卡普列拉岛召来的加里波的的志愿军在顺利作战。奥地利的军队布满了意大利。威尔第的别墅位于伦巴第盆地的旷野地区，在那里住下去不安全了。虽然如此，威尔第仍不愿离开圣·阿加塔，继续留在那里写作《唐·卡洛斯》。他于1866年6月这样写道："这部歌剧是在烽火中、在动荡的年代中诞生的，因此它应当胜过其他歌剧，或者将是一部骇世之作。"[1]威尔第说对了，《唐·卡洛斯》的确是他的歌剧创作中的一个重大的进展，同时真不愧为"骇世之作"。在这部歌剧中，威尔第用巨大的力量描写了十六世纪笼罩着西班牙的天主教反动势力的气氛。

席勒在开始创作《唐·卡洛斯》时这样写道："我认为，在这个剧本中把宗教裁判所凌辱人类的卑鄙行径枷号示众是我的责任……为的是把悲剧之剑直刺到那种人的心脏，——到目前为止，悲剧之剑对这类人只是擦破一点皮而已。"[2]（1783年4月14日

① 引自托耶著：《威尔第》。

② 见八卷本的席勒全集，第8卷。

写给莱因瓦尔德)

威尔第创作《唐·卡洛斯》的年代，正是意大利国家和教会间发生激烈斗争的时期。在六十年代中期，只有威尼斯和罗马还没有加入统一了的意大利王国。但由于普奥战争的关系，威尼斯获得了自由，也加入了意大利王国。罗马仍在教皇政权的统治下。意大利人民希望罗马成为意大利的首都，希望废除教皇的世俗政权。教皇庇护九世自从1849年革命失败以后完全失去了声望，他之所以能够在罗马继续执政全仗拿破仑第三派来的法国军队坚定的支持。庇护九世过去的自由主义态度连一点痕迹也没有留下了。为了巩固教皇政权的威信，庇护九世宣布一切科学发明为左道旁门，一切进步的社会现象为反对天主教教义的现象。在教皇通告所附录的"西拉布斯"① 中列举了八十种当代的"谬论"——其中包括全部哲学学说；社会主义，甚至所有的自由主义政治流派都受到谴责。人们说庇护九世一定恼恨自己诞生得迟了一步，以致只能用禁书的办法来代替把作者们在篝火上活活烧死。

庇护九世变成了统一意大利的最残酷的敌人，因为意大利的统一威胁着他将要丧失在罗马的统治权。在彼埃蒙特②，在那波里，在威尼斯，在伦巴第——在整个意大利，五十年代中都被撤下了教皇的密探网。领导意大利统一的彼埃蒙特也和教皇势力进行坚决的斗争，力图在国内削弱天主教教会的统治。修道院的土地被没收了。1858年实行了不按教会仪式的结婚方式，尽管教皇为了制订这类法律而用革除教籍来威胁。加富尔封闭了大部分修

① "西拉布斯"(Syllabus)就是指教皇通告当时所发表的这一文件的简称。——译注

② 彼埃蒙特是撒丁王国的主要组成部分，常以此代表整个撒丁王国的称呼。——译注

道院的僧团。1866年，对天主教教会的统治权又作了进一步的决定性的打击：意大利政府封闭了大部分神学校，并且禁止修道院接受新的皈依者。加里波的曾经率领了他的勇敢的志愿军三度冲入教皇区，但每次都为法国军队所击退。最后一次，1867年，在门塔那地方，撒丁军队眼看着加里波的英勇的“千人志士”被枪杀殆尽，——撒丁王宁愿容许罗马教皇存在，也不愿意看见这个受群众欢迎的革命者加里波的成为胜利者。加里波的终于被逮捕而重又流放到卡普列拉岛上。

教皇在罗马的统治妨碍着意大利的彻底统一，也阻碍了意大利民族文化的发展。因此在这反对梵蒂冈的激烈斗争中，威尔第采取了揭露天主教教会的暴政作为创作题材不是偶然的。库兹涅左夫写道：“《唐·卡洛斯》的题材使得作曲家不仅有机会发展复杂的心理戏剧，并且也显示了戏剧题材的背景：天主教教会的专横跋扈。《唐·卡洛斯》是威尔第的音乐的表白，这种表白有助于‘年轻的意大利，所争取的世俗文化和世俗国家。”①

梅里和丢·罗克尔把席勒的话剧改写为歌剧脚本，使之具有梅耶贝尔的“大歌剧”风格：有芭蕾舞和庄严动人的群众场面，并按照“大歌剧”的传统成为五幕结构。当然，这样规模笨重、结构造作的歌剧脚本对于爱好结构简洁、戏剧发展自由的威尔第来说是为难的。显然，把席勒的戏剧题材按“大歌剧”场面来编写时，不能不在很大程度上损失其思想的深刻和完整性。（而要在歌剧体裁范围内按照席勒的戏剧的完善程度来显示发展着的尼德兰的起义与西班牙作斗争时期的复杂的政治局势，大概也不可能。）在歌剧脚本中，原来席勒所写的罗德里戈·波查——自由与人道主义

① 康斯丹特·斯米斯(库兹涅左夫)：《威尔第和他的‘安魂曲’》。

的热情的鼓吹者——的形象削弱了。在歌剧的登场人物中缺少了公爵阿尔巴——卡洛斯的主要的政治敌人；按照歌剧脚本作者的解释，公爵为争取弗兰德政权而作的斗争的意义以及由此而增长着的对唐·卡洛斯的仇恨也被冲淡了。在歌剧脚本中，连阿尔巴的同谋者——用阴谋的圈套来陷害唐·卡洛斯的狡猾的耶稣会教徒多明戈也没有出现。因此，遭到卡洛斯拒绝的热情而顽强的爱波丽的作用在歌剧中也被减弱。在席勒的戏剧中爱波丽成为卡洛斯的敌人掌握中的工具；而在歌剧脚本中，爱波丽的仇恨没有越出爱情的范围，根本不涉及复杂的政治斗争。但威尔第对歌剧脚本基本上仍然是满意的，因为主要登场人物的性格和基本情节的脉络在歌剧脚本中安排得很得当，采用了粗大而清晰的笔法，并且考虑到了歌剧体裁的特点。在歌剧脚本中还保存了席勒话剧中的复杂交织着的各种冲突，如天主教统治的西班牙与起义的弗兰德族新教徒之间的冲突，西班牙王的专制统治与布下天罗地网甚至威胁到西班牙王位的宗教裁判所统治者之间的冲突；被压迫者的保护人波查侯爵和王子唐·卡洛斯的热爱自由和高度的人道主义同君主的专制和教会的压迫相对抗。个人之间的冲突也被鲜明地表现出来：对王后伊丽莎白的爱情使得国王和他的儿子变成了情敌；爱波丽爱上了王子，由于嫉妒而产生了她对伊丽莎白的仇恨。总而言之，在歌剧脚本中虽然存在着一系列与“大歌剧”体裁的程式有关的缺点，但威尔第为他自己找到了满意的材料，他创造了在艺术力量方面较之文学原作并不逊色的一部作品。
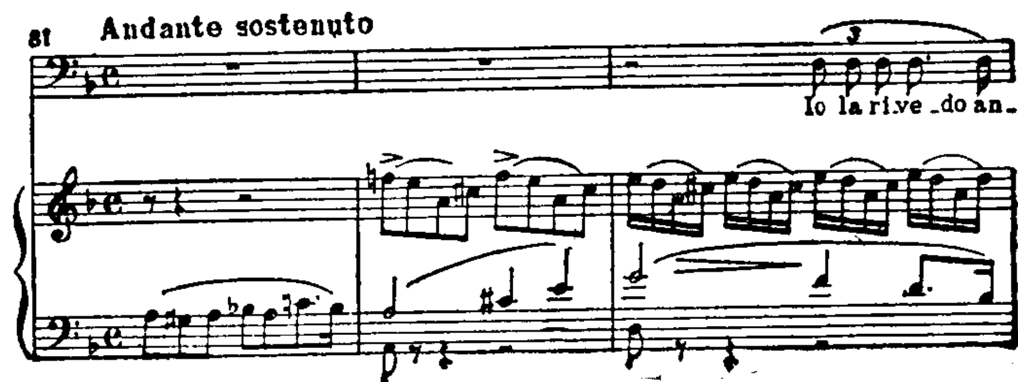
西班牙残酷的独裁政治、西班牙的火刑以及宗教裁判所的无限度的统治都生动地反映在威尔第的歌剧中。在菲利普王与宗教法庭庭长二重唱的一场，在圣杰斯特修道院的一场以及火刑的场景等插段中，不由得使人回想起威尔第的话来：“爱斯科里阿尔是

森严而恐怖的，正如同建造它的残酷的统治者一样。”(1863)①可以设想，去西班牙旅行所得的印象不可能不在威尔第的创作中留下痕迹。威尔第的歌剧在再现历史情况和民族特色时的现实主义说服力方面的成就是与他个人同西班牙的接触分不开的。
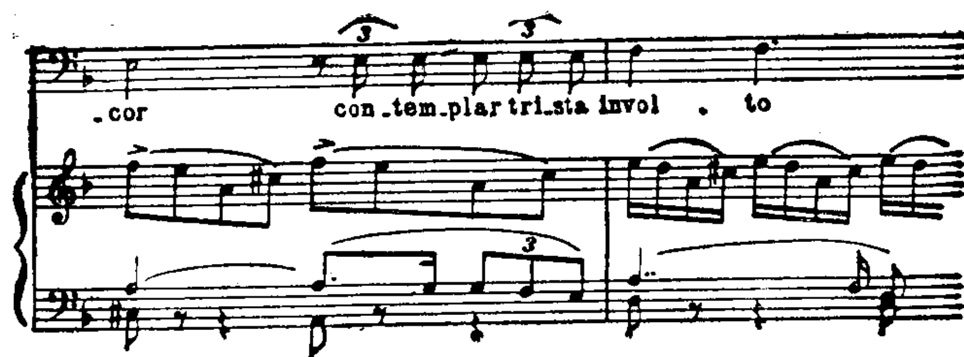
在威尔第的歌剧中，受苦难的、反抗的人民以及为人民而牺牲的罗德里戈和卡洛斯、英勇忘我的伊丽莎白等人的形象与宗教裁判所和西班牙独裁政治统治下的残酷而恐怖的世界形成对比。

历史性同广泛展开的各个群众场面在《唐·卡洛斯》中以罕见的心理分析的洞察力结合起来。在揭示各个人物的相互关系方面，在心理细节的处理方面，威尔第表现了天才艺术家的敏锐性和正确性。

菲利普王的形象是复杂的：他的残酷激起了在他统治下的人民的恐惧，同时他又感到极度不幸，因为他远离人民，甚至在自己家庭中也陷于孤立，他到处遇见敌人，时时怀疑手下叛变。菲利普在罗德里戈的影响之下，想望着要成为一个“帝王宝座上的人”，然而黑暗的反动势力征服了他。在第四幕中菲利普的咏叹调独白(歌剧音乐中体现孤独悲哀的最好范例之一)是属于世界歌剧文献的杰作之列的。威尔第用真正的心理现实主义在这一场中创造了令人难堪的彻夜祈祷的景象：



① 参阅霍尔：《威尔第》。



(歌词大意)："我永远忘不了，她是怎样忧伤地注视我的白发"。

在这独白之后，西班牙王和宗教法庭庭长两个男低音二重唱的一场，在表现力方面也并不逊色。宗教裁判长要求菲利普将他的儿子和罗德里戈（波查侯爵）处死。乐队的低音区不稳定地反复奏出一个阴暗主题，这对一个九十岁的可怕的老盲人的确是个令人难忘的刻划，在他的支配下帝王的意志也屈服了。菲利普和宗教法庭庭长的二重唱如同菲利普的独白一样，都是威尔第音乐中深刻有力的段落：

Филипп
Largo
82
Pos.so il figlio im_mo_lar al mon do, io cri.
Инквизитор
.stian? Per ris.cat.tar.ci Id . di . o... il suo sa.cri.fi . cò.
p cresc.

（歌词大意）：菲利普："作为一个基督教徒，我能叫自己的儿子去死？"宗教裁判者："为了要赎罪，上帝牺牲了自己的儿子。"

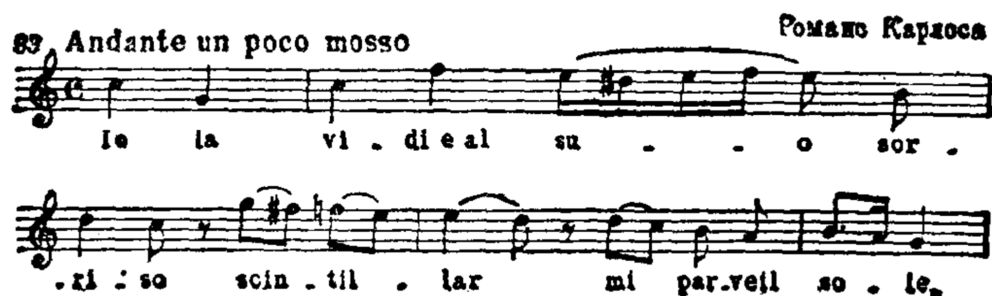
在高贵的、受尽痛苦而被置于死地的唐·卡洛斯的性格中可以找到威尔第歌剧中浪漫主义人物形象的进一步的发展。《游吟诗人》中的曼里科和《命运的力量》中的阿尔瓦尔就是卡洛斯的先驱者。卡洛斯怀着悲哀的心情通过苦痛的激动走向英勇的反抗（火刑的一场和监狱中的一场）。伊丽莎白的音乐性格把纯洁的温柔、细致的抒情同精神力量结合起来，这音乐性格的广阔而感情丰富的音域极为丰满地表现在她和唐·卡洛斯的两首出色的二重唱场面中（第二幕和终曲）。

《唐·卡洛斯》这部歌剧中几乎没有明朗的段落。火刑的场景（在席勒的原作中没有）、宗教法庭庭长的形象以及在查理五世①墓前的圣歌，同威尔第的《安魂曲》的严峻的激情相呼应。就其阴暗的力量来说，这些场面几乎超过了《阿依达》中祭司的恐怖的音乐。《唐·卡洛斯》中的抒情的插段可称为悲痛的抒情曲。这些插段基本上都是描写卡洛斯和他的情人伊丽莎白如何相爱而又被拆散（伊丽莎白被迫成为卡洛斯的父亲菲利普二世的妻子）的个人的悲剧。
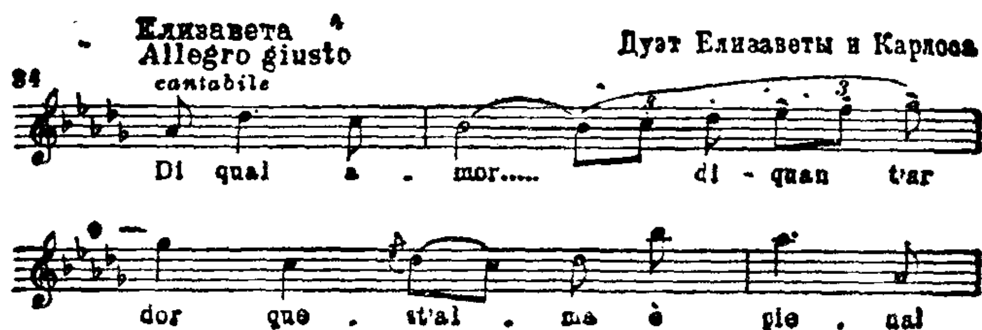
只有个别明朗的插段冲淡了一下歌剧的阴暗气氛。歌剧中添加出来的枫丹布露林中的一场（这一场在席勒的原作中没有，无论对于脚本作家和作曲家来说，这一场在剧作艺术上无疑是成功之作），这场景充满了微妙的诗意和温柔的抒情气氛。唐·卡洛斯隐姓埋名地去到法国，为了要看看他父亲为他选定的新娘——公主伊丽莎白·瓦路阿，却在枫丹布露林中遇见了她。他俩一见倾心

① 查理五世（1500—1558）是神圣罗马帝国的皇帝查理五世，亦即西班牙王查理一世，是唐·卡洛斯的祖父。——译注

地爱上了。在唐·卡洛斯的富于幻想的悲哀的浪漫曲和随后他和伊丽莎白的爱情二重唱中，产生了和他们的悲哀的爱情历史相联系的基本主题：



（歌词大意）：“我看见了她，她的笑容在我看来却似阳光闪耀。”



（歌词大意）：“我心充满强烈的爱情和烈火！”

上面引用的两个主题中的第一个成了美妙的交响性插段（参看例88）预示着卡洛斯和爱上他的爱波丽（他把她当作是公主伊丽莎白了）夜间相会的场面。

第二个主题更为激动而又富于幻想，经常随伴着伊丽莎白而出现。

歌剧的全部音乐织体沁透着“苦难的音调”（《麦克白》中麦克白夫人夜间徘徊的一场和苏格兰流亡者的合唱中也出现这种类似叹息的二度音调）。这是一种特殊的“主导音调”，较之歌剧的主导动机也许具有更大的戏剧性意义。在卡洛斯和伊丽莎白的两首二

重唱中都有好像预示别离的哀伤的二度“叹息”。这种“叹息”的音调为管弦乐伴奏中断断续续的节奏所强调，衬托出了王后受菲利普猜疑的侮辱时的内心的痛苦（伊丽莎白的浪漫曲，第二幕）；在被判罪的人们走向篝火去受刑（火刑的一场）时悲哀的管弦乐主题中，这些“叹息”音调也占主要地位；它们还异常执拗地重复出现在宗教法庭庭长要求菲利普处死他的儿子时所说的一番话的固定音型的伴奏中（菲利普与宗教法庭庭长的二重唱，第四幕）。这些音调还出现在罗德里戈讲述弗兰德族人的贫穷情况时（罗德里戈与菲利普的一场及其二重唱，第二幕）；在卡洛斯听到查理五世坟墓中神秘的声音时所唱的宣叙调的管弦乐伴奏中，也茫然若失地、不吉祥地响起这种音调来（第二幕——在圣·尤斯塔修道院中的一场）：
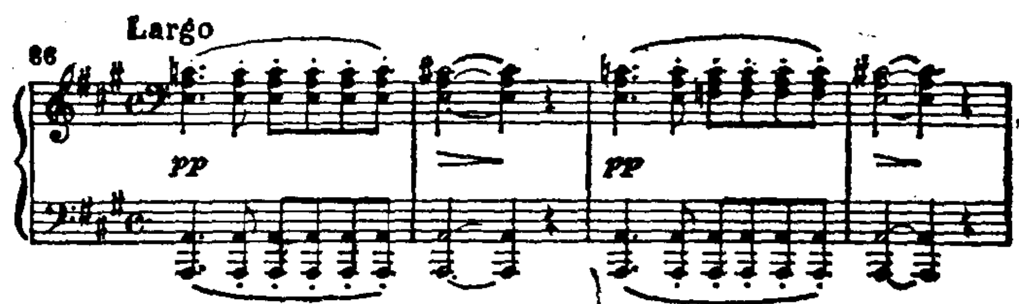
85 Andante (в ужасе)

La sua vo - ce!. il cor mi

tre - ma! mi pa - re . va... qual ter - ror!

（歌词大意）：“他的声音！我心战慄……我好象……啊，恐怖！我看见了皇帝。”

在修道士的合唱主题中也可听见这种音调(第二幕，同前)；在这个合唱主题中，在低音区匀称地反复出现的小三和弦的音响直接过度到持续的大三和弦（二度音调的重要性被用节奏强调出来）。与一般的从小调变到同名大调的光明印象相反，在这里产生了黑暗、压抑的感觉：



这个主题初次出现在受苦难的唐·卡洛斯到祖父墓前来寻求超脱世事之时。

修道士合唱的主题也出现在最后一幕，即唐·卡洛斯和伊丽莎白离别前在查理五世墓地上相逢的一场。这个合唱主题最后一次出现在全剧终结之时：国王把儿子交给宗教法庭庭长之手，而后目睹查理五世从墓中跳出来把唐·卡洛斯救走了。这个幻想式的结局，正如火刑的一场中为支持被判受火刑者的精神力量而从天国发出声音来一样，是歌剧脚本作者的臆造。这种臆造手法自然降低了脚本的现实主义说服力。然而这些插段的音乐就其戏剧力量来说，毕竟不比歌剧中的那些优秀段落逊色，因为就其情感的内容而论，这些场面并不背离整个作品的总的特性。“只有死亡才能超脱苦海，”——这是查理五世的幽灵的一句话，这句话强调了歌剧的主要思想：在宗教裁判者的压迫下人民的苦难是不可挽救的。

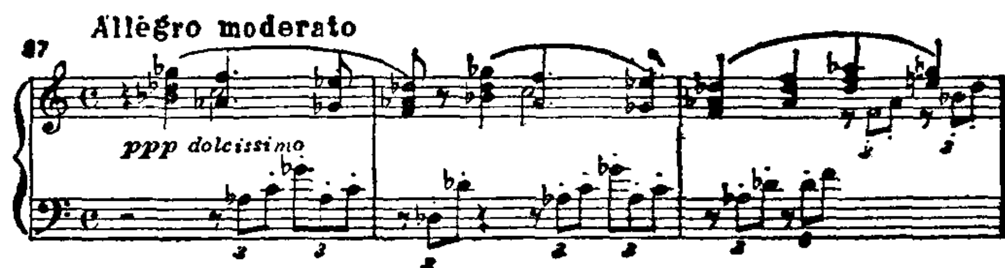
《唐·卡洛斯》的音乐语言较之威尔第以前的歌剧显得大大地丰富而复杂了。在这部歌剧中威尔第在管弦乐写法上的音乐戏剧

表现力达到了全新的高度。在朗诵的插段中，揭示人物的内心世界时管弦乐的加入尤其出色。在上述的卡洛斯的宣叙调(见例85)以及在菲利普和罗德里戈的二重唱(第二幕，国王说他怀疑儿子和王后之间的爱情关系）中的朗诵和管弦乐伴奏结合得很出色。罗德里戈讲述弗兰德族人贫穷(就在上述的二重唱中)这一段，或是卡洛斯夜间在花园的一场中由于错认了对象而讲的情话都同样出色。所有这些都是以现实主义手法真实地揭示内心世界的范例；由此开辟了直接通向《奥赛罗》中天才的宣叙调的途径。

在《唐·卡洛斯》中，威尔第抛弃了传统的各个曲目自成段落的方式，他让各个咏叹调和宣叙调溶合并交混在缓慢发展的、突出地描写各人物性格的场景中。属于这种表现方式的不仅是那些充满心理刻划的插段，如唐·卡洛斯和伊丽沙白的二重唱、菲利普和罗德里戈的二重唱(第二幕)以及菲利普和宗教法庭庭长的二重唱(第四幕)，并且还有包括两个合唱和大量登场人物的火刑刑场的那一场。这一场非常鲜明地揭示各个人物性格（菲利普的无情的残酷，唐·卡洛斯保卫受压迫者的英雄气概，伊丽莎白的惊惶失措，修道士、人民、被判罪者)，可以看作是一个宏大的有历史意义的场面。人民暴动的合唱场面(第四幕)写得很有力而令人信服；人民冲进监狱，要求释放卡洛斯。

在威尔第所有的歌剧中，最接近《唐·卡洛斯》的恐怕是《西蒙·勃卡涅格拉》；但这里指的不是五十年代的《西蒙·勃卡涅格拉》，而是后来的修改本。勃卡涅格拉住室中的一场同菲利普的独白相呼应。《西蒙·勃卡涅格拉》的优秀主题之一，即垂危的波卡涅格拉同大海告别的主题，被赋予了创造性的意义而出现在《唐·卡洛斯》中，也不是偶然的。在伊丽莎白和卡洛斯决定离别时所应用的这个告别主题，在第二幕他们的二重唱中具有重要的意义；

当他们最后一次相逢时，这个主题重又出现(第五幕的二重唱)：
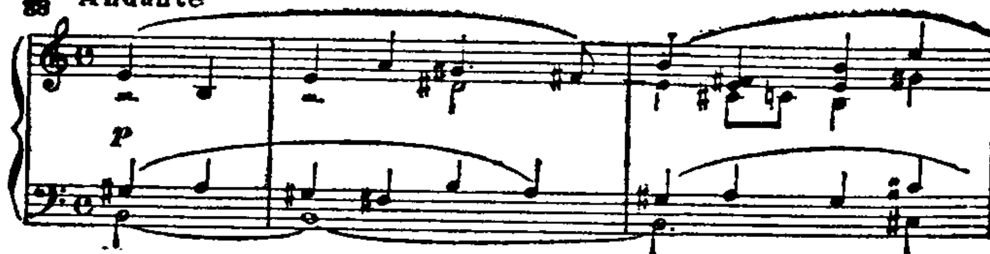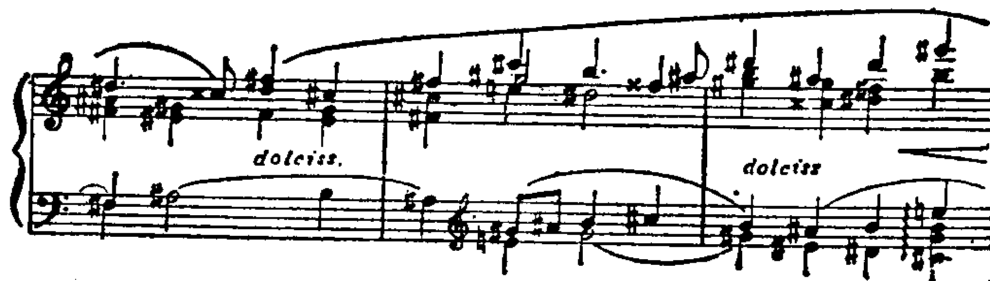


《唐·卡洛斯》中有一些插段，就其和声的美妙和活泼，以及色调的丰富多采而论，是超过《阿依达》的。枫丹布露的一场(卡洛斯的浪漫曲以及他和伊丽莎白的二重唱)就是这样的。在带有管弦乐五度进行的浪漫曲中，个别旋律的转换及和声色彩颇有与《阿依达》第三幕的序奏相似之处。在咏叹调之前的宣叙调中（行板〔Andante〕部分）不难发现其与阿依达的爱情主题相近似。最后一幕唐·卡洛斯和伊丽莎白的一场，也可感到同《阿依达》之间的联系：伊丽莎白的终场咏叹调明朗的旋律超过了阿依达和拉达米斯临终前的二重唱。
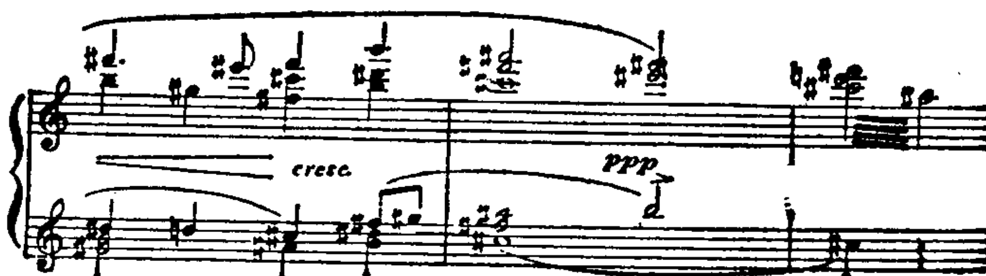
在《唐·卡洛斯》的管弦乐中除了冗长的、有时甚至是笨重的音响而外，也出现了对威尔第的总谱说来是新的、微妙的细致描写。管弦乐织体的某些旋律线条具有各自独立的表现力，这种各个声部个性化的戏剧原则是威尔第的成熟歌剧的声乐重唱所特具的，如今扩展到了管弦乐中。
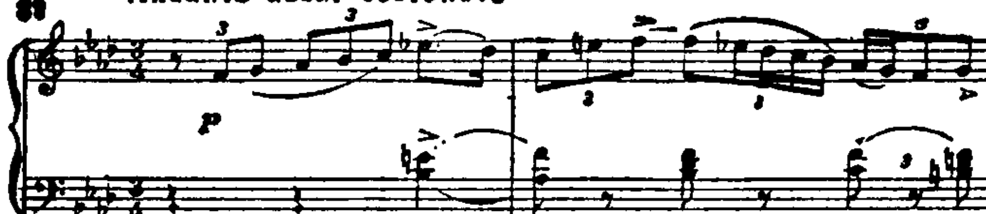
第三幕的以唐·卡洛斯的爱情主题为基础的序奏（简短的交响性夜曲）以其和声的精致优雅、声部进行的清彻、旋律线条的柔和而显得富有魅力：（例88）

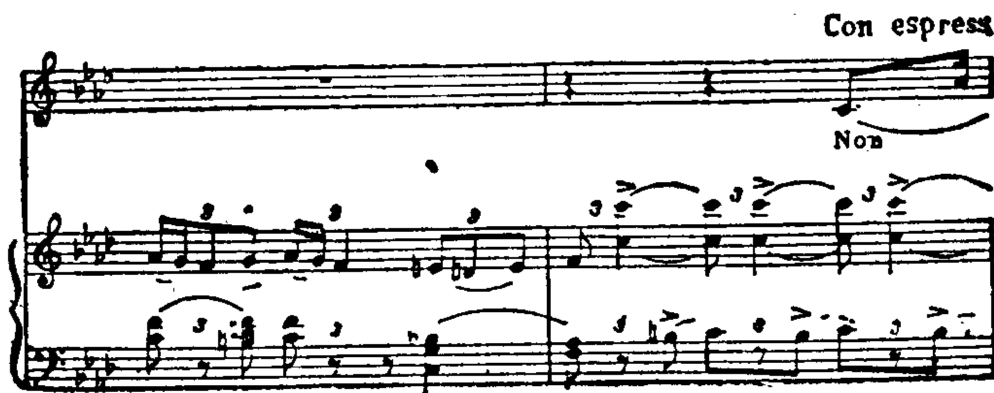
菲利普的独白的一场(第四幕)中的管弦乐充满着心理刻划；伊丽莎白的浪漫曲《别哭，我的女伴》(第二幕)的伴奏带有节奏摇摆和英国管的富于表现力的独奏，写得也非常成功：（例89）
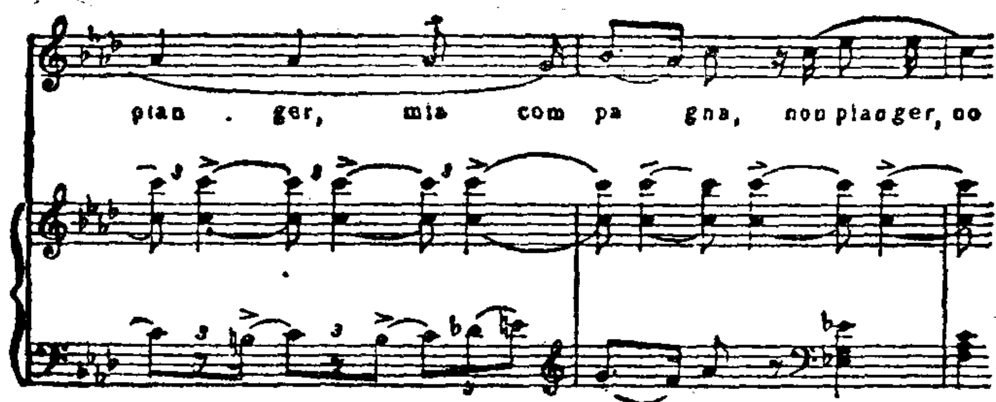

88 Andaute
p


dolciss.
dolciss


cresc.
ppp


89 Andante assai sostenuto
p


Con espress
Non



《唐·卡洛斯》中有很多段落都显然受西班牙音乐的影响。修道院的一场真实地表达了西班牙民族色彩（第二幕第二景开始时的合唱、爱波丽在曼多林伴奏下所唱的摩尔族爱情浪漫曲《面罩之歌》）。在这些插段中反映出作曲家西班牙之游所得到的音乐印象。

《唐·卡洛斯》于1867年3月11日在大歌剧院上演，结果并没有得到像威尔第所估计那样的成功。

《唐·卡洛斯》是用"大歌剧"的体裁写成的，它具有这种体裁的特点，即广泛地显示时代和人民生活。但是在"大歌剧"的宏伟规模中，显然有些地方并不适合于威尔第的天才，而且使他受到束缚。大概正是如此，《唐·卡洛斯》的初演受到了冷遇，直到后来反复演出，观众对音乐仔细玩味之后，方才对这部歌剧有好感。威尔第的歌剧具有不适合于"大歌剧"场面的严肃性，而且富有心理刻划，这也阻碍了《唐·卡洛斯》在巴黎获得广泛的成功。情节发展的迟慢也使得听众难以理解而感到厌倦。威尔第自己也明白，他根据这样笨重的歌剧脚本而写作歌剧是做错了。①

---

① 歌剧经数次上演以后，威尔第不得不违背了自己的习惯而同意删节。十六年以后重又回复到《唐·卡洛斯》的工作时，威尔第委托诗人吉斯兰佐尼（《阿依达》的意大利歌剧脚本的作者）将歌剧修改成为四幕的约缩本。《唐·卡洛斯》中很多出色的音乐段落正是在这次修订本中出现的。在缩编时，威尔第有根

诚然，真正有见识的听众把《唐·卡洛斯》看作音乐生活中的杰出事件。威尔第的伟大的同胞罗西尼对威尔第的歌剧评价很高。台奥菲尔·戈蒂厄[①]写了一篇论文对《唐·卡洛斯》大加赞扬，尤其是火刑的一场。但是在法国的音乐报刊上对这歌剧发表的一些评论，其中虽然也指出它的优点，却把它说成是由于受法国和德国歌剧学派的“丰富影响”的结果。他们认为在《唐·卡洛斯》中有“梅耶贝尔派”和“瓦格纳派”的成分。当然，《唐·卡洛斯》与梅耶贝尔是有联系的；这部歌剧基本上是梅耶贝尔的歌剧结构，并且其戏剧发展的原则和在歌剧的戏剧创作中广泛加入管弦乐音色的手法多少也是受梅耶贝尔影响的。对柏辽兹总谱的熟悉帮助威尔第丰富了他的管弦乐调色板，威尔第是特别重视柏辽兹的管弦乐技巧的。威尔第在这部歌剧中与瓦格纳保持着联系，这一点也是不能否认的。可能威尔第在这部歌剧中，较之他的另一部具有瓦格纳歌剧种种特点的歌剧更接近于瓦格纳的歌剧。如：管弦乐的重要作用、剧情迟缓的发展；在《唐·卡洛斯》的音乐中，可以发现某些旋律外形与和声表现法与瓦格纳很相似(例如，唐·卡洛斯的咏叹调和在枫丹布露林中的二重唱)。但是即使在瓦格纳的《特里斯坦》产生以前，柏辽兹的音乐中，早就可以看到“特里斯坦式的”表现法了。正如费尔曼所指出，柏辽兹在其《戏剧交响曲》中朱丽叶夜间在阳台上的一场“早在二十年前就预示了‘特里斯坦

据地删除了第三幕开始的芭蕾舞。但可惜的是，在这次的修订中却把精采的枫丹布露一场也删去了。威尔第认为这次新修订的歌剧“更为实用而且就表演的观点而论是较好的”。但后来在演出实践过程中又进行了歌剧的所谓第三个版本的修订(重新改为五幕)，在这次修订中保留了作曲家在第二个版本中所加入的修改，但恢复了枫丹布露的一场。《唐·卡洛斯》的德国四幕缩编修订本也获得了广泛流传。在苏联演出的《唐·卡洛斯》则是一种新的综合的修订本(四幕八景)，这是在现存的四个修订本的基础上编成的。

① 戈蒂厄(1811—1872)，法国作家。——译注

式的'爱情的痛苦和激情迸发的形象了"。①

瓦格纳在形成其歌剧风格的过程中，也吸收了他的同时代人的音乐——特别是意大利音乐——中的很多成份。同样也不能忽视的是，对瓦格纳的音乐语言发生强烈影响的李斯特的和声语言，也对其他很多同时代作曲家发生了巨大的影响。那么可想而知，威尔第也不免在某种程度上受到这种影响。由此可见，要寻求《唐·卡洛斯》的音乐语言与瓦格纳音乐的接触点，看来必须到瓦格纳和后期的威尔第所共通的柏辽兹-李斯特的联系中去探索。威尔第自己认为他自己与瓦格纳派无关。"我读了……法国报纸关于《唐·卡洛斯》的报导"，威尔第写信给艾斯克尤第埃说，"我完全被说成是一个瓦格纳派了。但是只要评论家们稍加注意，他们就可以发现，在《厄尔南尼》的三重唱、麦克白夫人的夜间散步，以及其他很多地方，也都可以找到那种胚胎。"(1867年4月1日)

实际上，不管《唐·卡洛斯》同梅耶贝尔、柏辽兹、瓦格纳、李斯特等人存在着十分显著的联系，但威尔第在这部歌剧中却表现出了并不亚于他晚期的几部优秀创作——《阿依达》、《安魂曲》和《奥赛罗》的创作个性。在《唐·卡洛斯》的旋律语言中，在富有特色的音调转换中，在和声中，威尔第都保持了他的民族和他个人的创作风格的全部特色。

威尔第在《唐·卡洛斯》上演的第二日就离开了巴黎。他急于要到圣·阿加塔去探视一下病危的安东尼奥·巴列齐。在这一年中威尔第经受了一系列的挫折，几个月以前(1867年1月15日)他的父亲去世了。威尔第最忠实的朋友之一皮雅维患了重病，卧床不

---

① 费尔曼：《西欧新音乐的历史》。

起多年，已无治愈希望(皮雅维死于1876年3月5日)。然而巴列齐之死对威尔第是最沉痛的损失。"你可知道，我的一切的一切都归功于他。归功于他一个人，而不是别人。"威尔第在写信给克拉拉·玛斐伊的信中说："他是一个高尚、善良而仁慈的人。我遇见过很多各色各样的人，但是没有一个比他更好！他爱我好像爱他自己的儿子一样，而我爱他也象爱自己的父亲！"(1867年1月31日)。巴列齐逝世时威尔第在场，并且遵照他的要求弹奏了《纳布科》中的一个片断。巴列齐是在为意大利人喜爱的合唱《啊，乘着那金色的翅膀》的歌声中逝世的。威尔第说，1867年带给他的忧伤不少于1840年——在那一年他失去了第一个妻子。

威尔第所遭到的一连串痛苦事件以罗西尼的逝世（1868年11月）而结束，他的逝世使得威尔第深感忧伤。意大利失去了一位为祖国争光的天才作曲家。威尔第认为有必要追悼他，建议由意大利诸大作曲家集体创作一首安魂曲，作为纪念罗西尼的葬礼弥撒曲。但意大利社会对这个倡议的反应很冷淡。在推选参加这部弥撒曲的创作的最合适的作曲家时，竟有人抱怨受了委屈。结果只完成了由威尔第担任创作的安魂曲的结束乐章《拯救我》。后来，这一乐章(显然是经过改编后)收进了威尔第为纪念曼佐尼而作的安魂曲中。

十五、《阿依达》和《安魂曲》

1868年埃及政府要求威尔第为开罗的新剧院的开幕写一部歌剧。威尔第谢绝了这一要求。1870年通过法国剧作家丢·罗克尔双方又商谈创作这部歌剧的事。自从丢·罗克尔为威尔第写了《唐·卡洛斯》的脚本以后，两人便结为挚友。威尔第无时不在探索能吸引他的想像力和引起听众兴趣的题材，他注意文学上的新著作。丢·罗克尔帮助威尔第在这方面的探索，威尔第在给丢·罗克尔的信中经常要求把某一个法国新出的剧本寄给他。

威尔第看了许多剧本都不满意。他在一封给丢·罗克尔的信中写道："我需要更动人、更纯朴、更合乎我们的题材，我说合乎我们的，是因为我觉得现在像《涅尔塔》或《卡斯特罗修道院》① 那样的情节已经不行了"(1868年11月12日)。② 但是当威尔第从丢·罗克尔那里获得《阿依达》的脚本提纲时，却得到完全不同的印象。他在1870年5月写道："我读了这部关于埃及的脚本的提纲，写得很好，场面设计也出色极了。其中有两三个情节，虽然不太新颖，但无疑是很美的。这是谁写的？它使人感到是出自一位对

---

① 《涅尔塔》是大仲马的剧作。《卡斯特罗修道院》是四十年代的一个剧本，为法国剧作家狄诺和列木安所作。

② 引自勃罗道姆：《威尔第致丢·罗克尔的未经公开的信》。

戏剧很内行的老手"(1870年5月26日)[1]。《阿依达》的脚本提纲的作者是法国著名的埃及学家玛里埃蒂-贝伊。[2]

威尔第很喜欢这个古埃及轶事的题材，于是同意写一部歌剧，并且不久便和丢·罗克尔一同研究《阿依达》的详细布局，丢·罗克尔负责用法文写散文的脚本。吉斯兰佐尼根据法文脚本再写意大利文的诗歌脚本。在编写脚本的过程中，威尔第不止一次和玛里埃蒂商讨。威尔第力求自己的歌剧合乎历史的真实，他研究埃及历史、搜集关于埃及的风土人情的材料，了解古埃及的艺术。《阿依达》演出的布景和服装都是按照玛里埃蒂的设计制作的。

像往常一样，威尔第在编写脚本的过程中是起主导作用的。他亲自拟写了许多场面的草稿。不止一次让脚本作者进行修改。他有敏锐的戏剧结构感，他只选择台词和剧情中最宝贵的东西。威尔第认为剧情发展有条理是非常重要的。他对文学的形式，甚至韵脚的选择也很注意。他常常亲自指定诗词的韵律和行数。有时威尔第让脚本作者为了戏剧性的表现力可以不顾韵脚和形式。"您叫嚷如果那样的话，韵脚、节奏、行数怎么办？……如果情节要求这样，那就应当抛弃节奏、韵脚、诗节，而只用无韵诗，以便能够精确清楚地表达出剧情所要求的东西。在戏剧中有时不论诗人或作曲家都应当掌握分寸，会写出既不是诗、也不是音乐的东西"(1870年8月17日)[3]。《阿依达》的脚本有好几场和好几段

---

① 同上。

② 法国学者A.玛里埃蒂为系统地研究和搜集埃及物质文化古迹奠定了基础。他是开罗博物馆的首任馆长。埃及政府为了感谢玛里埃蒂的功劳特赠他以"贝伊"(近东、中东各国的一种尊称)的称号。

③ 引自赫塞的《威尔第》。

都是完全按作曲者的指示写成的。威尔第巧妙地塑造了登场人物的性格，刻划入微地构想了歌剧主人公的形象的心理发展。

《阿依达》的情节虽然有些程式化，但很有条理、纯朴，同时在戏剧性的冲突的尖锐程度上接近于威尔第的其它杰作的情节。情节发生在古埃及。题材是以埃及的法老王（古埃及皇帝的称号）反对埃塞俄比亚人（努比亚人）① 的斗争为基础的。

这部歌剧是以女主角的名字为名的。阿依达沦为埃及法老王的奴隶。谁也不知道她是埃塞俄比亚王阿蒙那斯罗的女儿。年青的埃及统帅拉达米斯爱上了阿依达，这引起了法老王的女儿安娜丽丝的嫉妒。阿依达很痛苦，因为他觉得她爱拉达米斯是对受埃及压迫的祖国犯罪。阿依达的父亲被埃及人所俘。他命阿依达从拉达米斯那里打听出埃及军队进军的道路。拉达米斯不知道阿依达是埃塞俄比亚人的领袖的女儿，无意中说出了军事秘密。安娜丽丝妒火中烧，为了报复拉达米斯拒绝她的爱，把他泄漏军情的事告诉了祭司长，但是她又被自己心爱的人被判处死刑所震惊，而咒骂主持裁判的祭司。拉达米斯被处以酷刑——活埋在石窖中。阿依达自愿殉葬，和他埋在一起。

《阿依达》的戏剧性结构决不只是三角恋爱的主题的展开。《阿依达》的主要戏剧性结构的核心是对自由、幸福的追求和压迫、强暴势力之间的悲剧性的冲突。这是贯穿着威尔第的所有创作的基本主题之一。《阿依达》像他以前的作品一样，是揭发奴役者的压迫、引起人们对它的牺牲者同情的一部作品。阿依达、拉达米斯、被俘的埃塞俄比亚人、甚至惊慌失措的安娜丽丝都是悲惨事件的

---

① 埃塞俄比亚或努比亚（源自古埃及字“努勃”——黄金）位于埃及南方，尼罗河上游。这是一个盛产黄金和象牙的国家，在古埃及时代居民为游牧民族。古埃及同努比亚的斗争绵亘有数百年之久。

牺牲者。他们遭受苦难，他们的苦难引起人们的同情。

在埃及的祭司们的形象里体现了伪善、强暴、狂热的残酷。《阿依达》中的祭司们同在威尔第的歌剧中不止一次出现的"凶恶的天主教"形象（赫尔岑语）是一丘之貉（显然，其中对于《阿依达》里的祭司长蓝费斯的音乐刻划同《唐·卡洛斯》中的宗教裁判长的音乐刻划近似）。

"在奎里那尔山上所有在罗马的红衣主教都围绕在教皇周围，这是一些多么可怕、残酷、多疑的人啊！在他们的衰老的面貌上显现出独身老头的麻木不仁和弄权术的僧侣的残酷无情。的确，这是一些极端残忍和反动的人"。① 这段对天主教会代表人物一针见血的描绘是赫尔岑于1848年在罗马时写的，它完全适用于《阿依达》的祭司的形象和《唐·卡洛斯》中的宗教裁判者的面貌。威尔第自己也强调这些形象的相似，指出判拉达米斯死刑的祭司审判的一场同《游吟诗人》中的《上帝怜恤》的一场相似，在后者的这场中，人们正在给判死刑的囚徒做天主教安魂祈祷。

《阿依达》中的人物刻划不是风格模拟，不是仿古。这是威尔第的一个很大的特点。不论题材的时代是多么遥远，威尔第歌剧中的人物永远使人感到是活的人，好象他们能够使威尔第的同时代的人也那样感受和行动似的。威尔第是一位真正的现实主义者，他在塑造自己的人物的时候，有意识地力求使他们栩栩如生。威尔第在同吉斯兰佐尼讨论《阿依达》的脚本的时候，要求在凯旋的一场（第二幕的终场）更鲜明和充分地突出对祭司们的刻划。值得注意的是：威尔第建议吉斯兰佐尼（1870年9月8日即法国人在色当败北以后过了四天写的信）想一想德皇威廉在战胜法国人之际

① 赫尔岑：《寄自法国和意大利的书信》1847—1852年。

给他妻子打的电报的电文。电文是："由于天意我们胜利了。敌人被交到我们手中。上帝从现在起将在我们这一边"。威尔第建议他的脚本作者注意这种引起当时许多人愤慨的伪善和沙文主义混合在一起的话，以便为描绘要求消灭俘虏的祭司们找到所需要的笔触。威尔第在给克拉拉·玛斐伊的信中(1870年9月30日)愤激地写道："这个国王经常地说天意，他借助于天意已经践踏了欧洲的最好的部分"。

《阿依达》有不少风格上的特点接近于法国的"大歌剧"；有发展的重唱曲、展开的群众场面、隆重的行列和芭蕾舞。《阿依达》有许多装饰性的豪华的因素，五彩缤纷、灿烂夺目。显然，威尔第过去创作法国"大歌剧"的经验对他很有帮助。但是在《阿伊达》中法国"大歌剧"体裁的因素完全从属于民族风格和作曲家的才能的特点，所以《阿伊达》又有许多特点离法国"大歌剧"的体裁很远。《阿依达》清晰、简洁的曲调线条以及仿佛是一种"声乐性"的管弦乐风格是以古意大利大师们的艺术为源泉的，威尔第在写作《阿依达》的年代中曾潜心研究了他们的创作。

当谈到《阿依达》的风格的时候，不能不提到管弦乐在歌剧的戏剧性结构中的特别重要的作用。管弦乐不仅仅是剧情的平等的参加者，它还常常在剧情中起主要的作用。有时管弦乐是曲调的主要的体现者。威尔第借助于管弦乐非常鲜明地刻划出人物和描绘出剧情。《阿依达》中的大部分主导动机正是由管弦乐奏出的。威尔第以惊人的敏锐为每一个主题、为描绘每一个情节找到管弦色彩。威尔第运用管弦乐手段创作出诗情画意的画面。

《阿伊达》中个别乐器部分具有像威尔第的重唱曲中的声部一样的独立的表现力。因此《阿依达》的总谱有一个很大的特点：管弦乐的织体的分部很细。

威尔第在处理乐器的音色上表现出对心理刻划非常敏感。由于阿依达的诗意形象的刻划常常与大自然的情景联系起来，所以威尔第多半用木管乐器的音响。阿依达对祖国的怀念表现在双簧管奏出的诗意的曲调里。长笛的低音区的独特的音色也是同阿依达的怀念祖国相联系的(拉达米斯的浪漫曲)。热情的安娜丽丝的曲调大都用弦乐的比较丰满的音色奏出。雄壮的号角声伴随着胜利者拉达米斯的形象。威尔第用沉重阴暗的色彩(长号、巴松管、低音提琴)来刻划祭司们；用凯旋狂欢的小号声来描绘欢迎胜利者的场面；用低音单簧管的阴暗的音色来衬托等待审判拉达米斯的安娜丽丝的内心悲剧。审判场面有一个在戏剧表现上独出心裁的作法：大鼓隆隆地击打着，表示拉达米斯始终沉默不语。

《阿依达》的总谱的众多优点引起许多音乐家的赞叹。据阿萨菲耶夫的回忆，里姆斯基—科萨科夫在创作《姆拉达》(1872)以前的年代里曾经说过，他向威尔第学习"戏剧性的管弦乐"，指出威尔第巧妙地利用了长笛；指出在尼罗河岸的一场里定音鼓的运用是"天才的独出心裁"(拉达米斯和阿依达的二重唱前的引子)；该场"表现尼罗河"的大提琴的泛音、审判一场的男祭司们的宣叙调都是精彩的地方。①

与威尔第同一时代的俄罗斯音乐评论家拉罗什曾指出"地方色彩的渲染的细致"是威尔第的施展才能的"新的一面"。"由于他的音乐的魔力，在你面前展开了一个充满了神奇伟大的、古代的、异国情调的世界：埃及的炎热的气候、它的丰富的艺术、它的国王的奢华、它的阴森可怕的宗教都历历如在目前，并且把你引到几千年以前的时代去了"。拉罗什赞叹"热情优美的旋律"的丰富多

① 阿萨菲耶夫：《里姆斯基-科萨科夫的斯拉夫的民间诗歌文化和神话方面的音乐》。

采、“伴奏的雅致”，他写道：“我像别人一样对这些赞叹不置，但是我觉得威尔第的音乐在力求东方风格的时候，无意中带点俄罗斯的味道。在后台唱出并有大提琴泛音伴奏的祭司的寺院音乐的旋律有点像我们俄罗斯的民歌，而以后在阿依达一场中的双簧管独奏同《鲁斯兰与柳德米拉》第三幕、拉特米尔一场中英国管独奏有点相似。我不把自己的印象当做确凿的事实，但是我有一个看法：威尔第六十年代初在彼得堡的逗留不是白白地过去了的，格林卡的某些种子已经落在他的天才的富饶的土壤中”。①

恐怕不能不同意拉罗什的意见和承认完全有这种可能，即：威尔第在处理东方因素上、在善于把它同祖国音乐语言的民族特点有机地结合在一起上，是他对俄罗斯音乐、尤其是对格林卡的天才的创作的了解帮助了他。

我们来谈一谈《阿依达》中东方色彩最鲜明的几个段落。拉达米斯在神庙祭祀的场面（第一幕第二场）无疑是属于这样的段落的。这里初次出现向太阳神的祈祷声：

① 拉罗什：《威尔第的歌剧〈阿依达〉》。

（歌词大意）：万物的主宰太阳神阿！你降临到我们这里来吧！

祈祷只由女声独唱在竖琴匀称地重复和弦的单调的背景上唱出。女祭司长的独唱由女声合唱响应，并且和男祭司们的虔诚、沉静的合唱交替。这支凄凉的曲调有古怪卷曲的音型，可以看做是真正的东方音乐。同时它又是整部歌剧的有机的一部分。

有趣的是：太阳神祈祷歌与包罗丁的《伊戈尔王》中波洛维茨少女们的歌曲有些相似。两方面都有自由即兴般的旋律，伴奏中都有固定主音，都是把自然音的调式基础（前者是自然大调，后者是自然小调）同东方音乐所特有的自然音的七级音与升高的七级音（在太阳神祈祷歌中除此之外，还有降二级音）交替结合起来。女祭司舞曲也是在同一个独特的调式上；它的东方色彩用配器加以强调：用三个独奏的长笛和弦乐的拨奏。
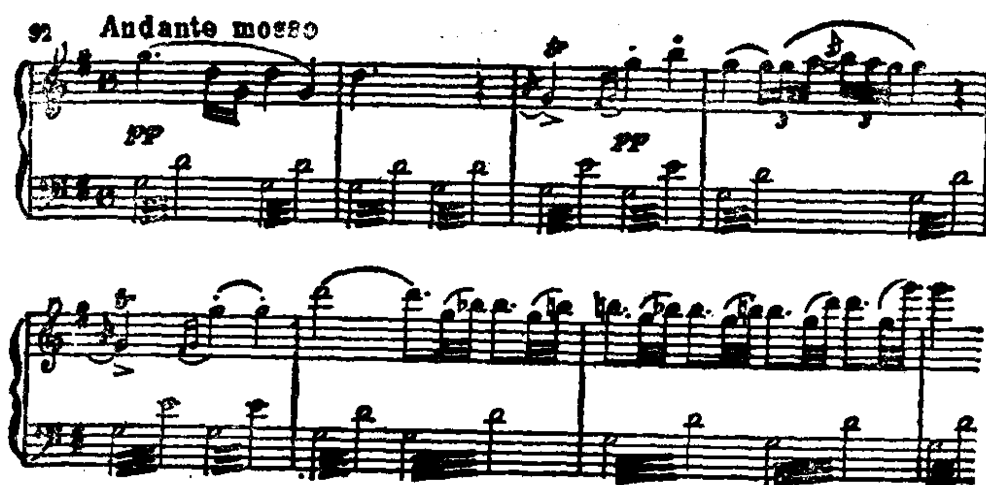
第三幕中男祭司们唱的曲调在调式色彩上也很奇特：

Andante mosso
Жрецы
91
O tu che sei d'O - si - ri - de
Ма - терь бес-смерт - на - я бо - гов
ma - dre im-mor - ta-le e spo - sa,
и О - эи-ри - са су - пру - га,
di - va che i ca - sti pal - pi - ti
ты про - бу - ди в серд - цах у нас
Жрицы ben legato
de - sti a - gli u-ma-ni in cor; Soc -
чи - стый по - рыв люб - ви. Мо - лим,
- cor - ri soc - cor - ri a noi!
мо - лим, мы мо - лим те - бя!
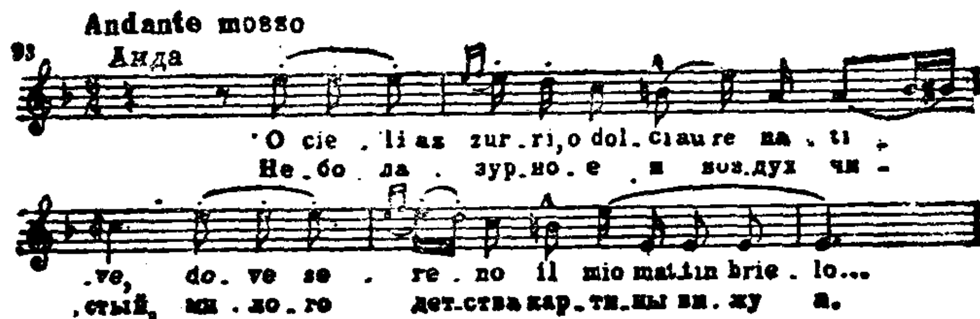
（歌词大意）：不朽的众神之母，主神的王后啊，你让我们心中充满贞洁的爱情吧，我们向你祈祷！

颇有古风的纯朴的曲调由男声合唱队和女声合唱队在管弦乐的主音持续音上用交替齐唱唱出。男祭司们唱的曲调是在G大调，六级音经常出现，使人感到好象调式改变了；女祭司们唱的曲调是g小调，形成直接的并置。因此我们可以听到三度调性并置（G大调—e小调—g小调）的奇特的音响。

还必须指出带有古老的意大利民歌的某些音调特点的两个段落中的东方色彩。其中一个是第三幕男祭司歌唱前的管弦乐引子：



它在音调上接近阿依达的浪漫曲（同一幕）。
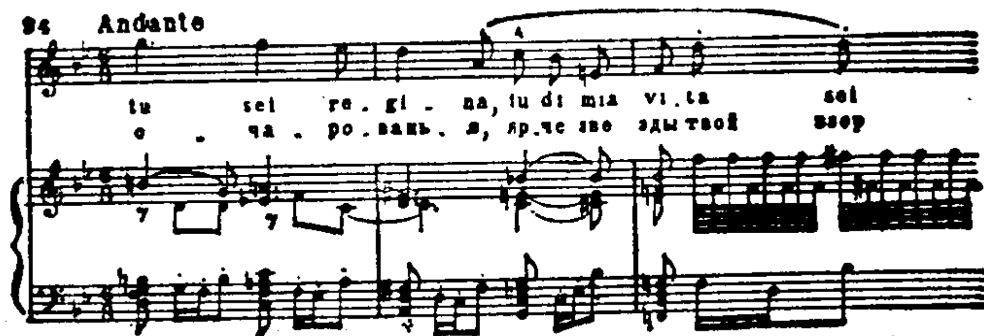


（歌词大意）：天高气爽，我看到可爱的童年时的情景。

在以上两例中都是用同名大小调主音并置来强调小二度的变音程。这样的并置也可以在意大利民歌中遇到（参看例35，37，39）。长笛的精巧奇异的华彩同意大利民间木笛的吹奏（参看例39）有某些相似的地方。而在阿依达的浪漫曲的基本歌腔的旋律轮廓上、在它的从属和弦的上支柱音下行的进行上，都同阿布鲁察地方的古老的渔民的歌曲相似（参看例37）。

上举的段落只是说明《阿依达》的旋律与和声的特点的部分例子。威尔第的这部歌剧充满了清新的音调和表现力丰富的和声。①

① 《阿依达》中有不少富于特色的浪漫派和声：威尔第所最喜爱的在和声及调性布局中的三度并置，广泛利用副音级、大胆的平行进行。这可以举拉达米斯的浪漫曲（第一幕）、第三幕中的许多分曲、尤其是上面已经谈过的阿依达的浪漫曲为例。拉达米斯的浪漫曲的引吭高歌的"赞歌"式的抒情用三度和声的鲜明色彩加以强调。浪漫曲的调性布局中以及个别和弦的进行中，也以三度性占优势。衬托拉达米斯梦想的欢乐之情的一系列四三和弦很富于表现力：
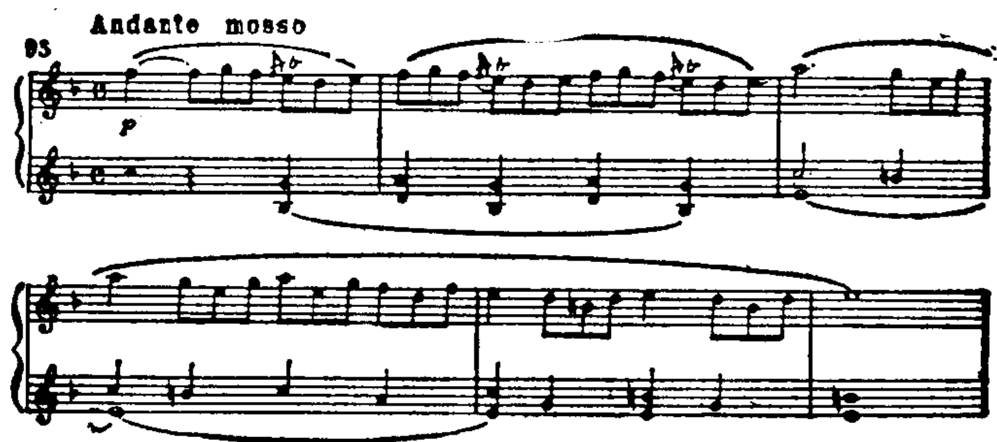


（歌词大意）：魅力，你的眼光比星星还亮。

在阿依达的浪漫曲的调性布局中、双簧管的忧郁的叠句中也都多半是三度进行。

还需要指出一些个别的和声，它的清新基本上是由于声部进行的迥异寻常：就在阿依达的浪漫曲的这个叠句中用三级的四六和弦的和声非常巧妙地把旋律的四度进行（e-a）突出来：

在《阿依达》中，古典式结构的严整与咏叹调和重唱的自由结构，大胆新颖地结合在一起。威尔第按照传统把全部歌剧分为分



这一幕开头，匀整下行的和弦波状进行也是相当出色的和声，它是渲染蓝费斯谈到“全知的女神”的伟大的这句话的神秘的含意的：

Andante

98

I si . de leg . ge de mor ta li nel co . re,

И . зи . да зна . ет все, весь мир ей под.вла.стен;

pp

o . gni mis.te . ro de.gli uma . ni a lei no . te

все тай . ны ми . ра ей от . кры . ты. Мо.ли бо.ги ню.
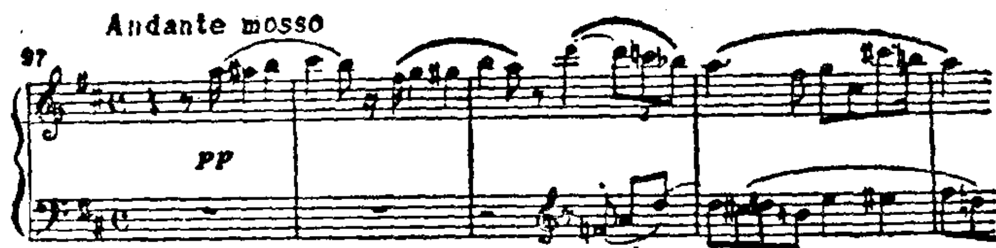
pp

(歌词大意)：伊齐达知道一切，全世界都受她支配，世界上的一切秘密在她面前都昭然若揭。向女神祈祷。
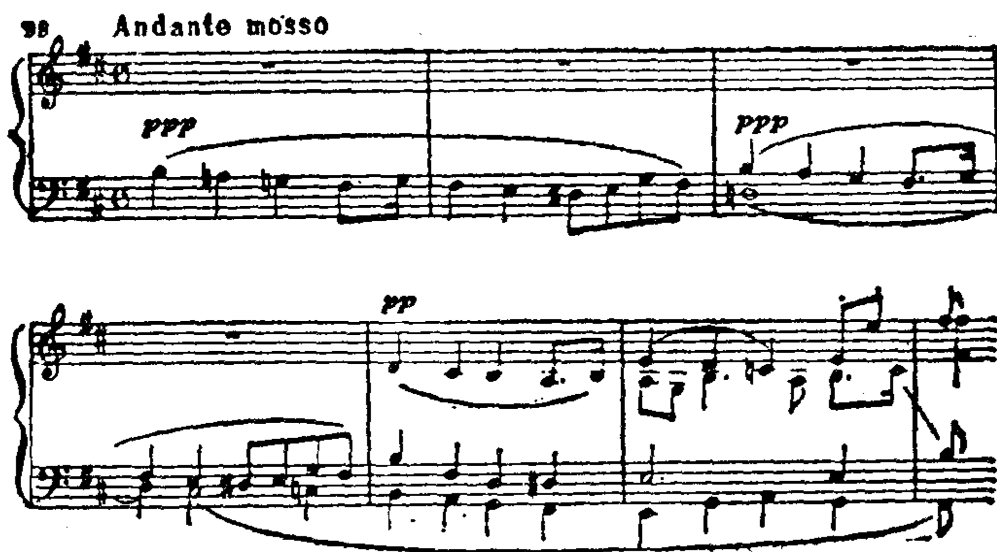
曲，但同时又形成剧情的贯串发展。

《阿依达》这部歌剧情节的戏剧性结构中的冲突，表现在对比结构的场面中发展的对比的音乐形象里。在歌剧的管弦乐的引子中男祭司的动机与阿依达的主题的并置好像是简述歌剧的基本思想：对达不到的幸福的追求以及残酷的命运不止一次成为追求幸福道路上的不可克服的障碍。

引子是以歌剧的两个最主要的主题为基础的，其中一个是阿依达的热情而忧愁的主题：
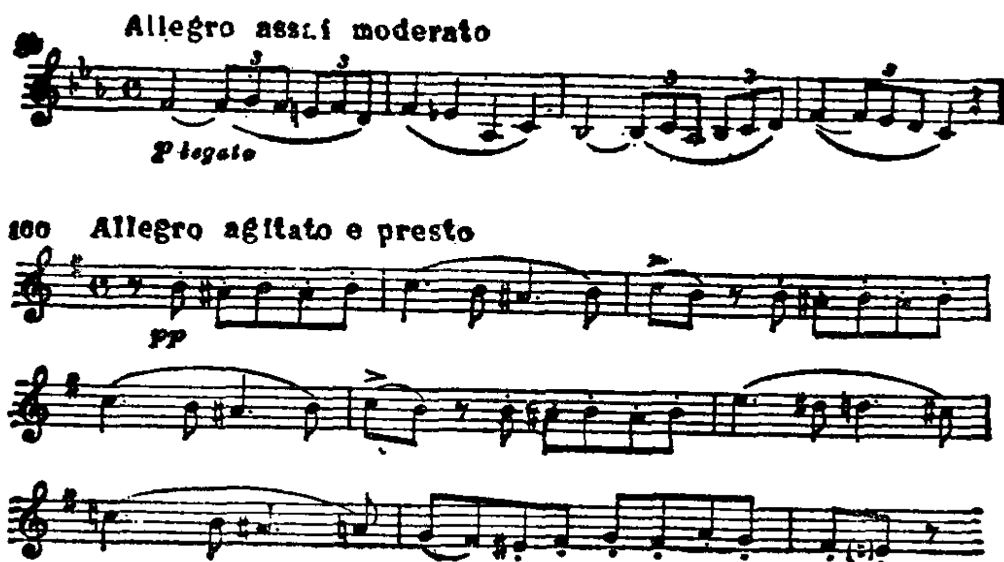


第二个是男祭司们的严峻的主题，拉罗什称它是“悲伤的行列的动机”：



引子可以做为威尔第的对位技巧和精确地掌握管弦乐色彩的绝妙的例子。它是以阿依达的在和声上变化无常的、悲伤而富于表现力的主题开始的。这主题由带弱音器的小提琴群奏出。男祭司的主题声音阴暗，与它形成对比。男祭司的主题从不祥的极弱在赋格段中发展到森严的极强，这时阿依达的主题出现，与它形成对位；在这浑厚的音响以后，阿依达的主题又用极弱奏出，显得特别迷人。

阿依达的主题(更正确地说，是她对拉达米斯的爱情和渴望自由的主题)在整个歌剧中几乎永远伴随着阿依达；有时它只在管弦乐中由不同的乐器、不同的音色奏出，带有新的情调。男祭司的主题在歌剧中是在剧情最紧要的、“转折”的关键地方出现。它在第二幕的终场中有广阔的发展，是男祭司的主要刻划；它的最后一次出现是在审判拉达米斯的场面里。

威尔第在《阿依达》中还用了几个主导动机；这是和安娜丽丝的形象联系的两个主题（她对拉达米斯的爱的动机和嫉妒的动机)：



前面我们谈过的太阳神的祷歌(参看谱例90)是歌剧的主要主题之一。这祷歌在拉达米斯出征时曾出现，在歌剧的最后的终场又出现，这时是做为给辞世的主人公最后一次送行。

对于登场人物的刻划决不只限于在特别重要的地方出现的主导动机，刻划他们的曲调是罕见的丰富。歌剧中有许多篇页都是把曲调的感染力与刻划心理的表现力结合在一起；那些把刻划入微的阿依达的面貌、她的内心的复杂变化揭示出来的段落更是如此。安娜丽丝的刻划大量地运用了优美的和富于表现力的曲调，她的形象像拉达米斯一样，和阿依达比较起来，是用比较普通的歌剧手段揭示的。刻划阿依达的父亲、埃塞俄比亚的热爱自由的领袖阿莫那斯罗的音乐，其雄壮、丰富的节奏特别受人喜爱。

《阿依达》的丰富的曲调真是源源不绝。歌剧的宣叙调也充满了曲调的因素。威尔第的宣叙调风格在相当早的作品中就已经形成(像《茶花女》中薇奥列塔与日尔蒙的一场)，在《阿依达》中已臻于炉火纯青的境地。在《阿依达》的声乐写法中可以遇到根据戏剧内容使语言的表现力与歌唱因素合乎理想地平分秋色的范例，在这方面，阿伊达的充满悲剧情绪的独白(第一幕)最突出。在独白以前，有祭祀的庄严的场面用对比来衬托这段独白。法老王宣布：拉达米斯应立即出征埃塞俄比亚。在颂歌声中安娜丽丝授予拉达米斯以军旗。用威尔第的话说，安娜丽丝对待拉达米斯“很热情，既是爱情，也是斗志”。(见1870年8月12日给吉斯兰佐尼的信)。① 拉达米斯和所有在场的人都被战斗的热情笼罩着。只有阿依达的心情非常慌乱。在欢送战士的颂歌《到神圣的尼罗河岸去》以后，使人更感到阿依达的独白中充满强烈的苦痛。她的

---

① 引自赫塞著：《威尔第》。

内心正进行痛苦的斗争：她不能调和她对拉达米斯的爱情和自己对祖国的热爱，于是她祈祷神灵赐她以死亡。阿依达的独白是歌剧的最好的段落之一。在这个结构自由的场面内，深刻、强烈而真实地揭示了阿依达的丰富的精神面貌、她的复杂的矛盾心情。

另外一个歌唱性的因素和朗诵性的因素融合在一起的精彩范例是安娜丽丝在她的宫室里的一场以及她和阿依达的二重唱（第二幕第一场）。安娜丽丝在宫室里高兴地等待着。战胜埃塞俄比亚人的埃及军队快回来了。女奴们唱着歌颂英勇英雄的歌来欢娱她们的女主人。少女们的合唱时时被安娜丽丝充满爱情的呼唤所打断。这些热情的尾白由弦乐奏出的激动热情的背景加以强调，这是威尔第的音乐戏剧写法的出色的范例：

101a Allegro giusto

Chi mai, fra gl'inni e i plau . si
Кто там, с по.бе . дой к сла . ве
Chi mai chi mai fra gl'inni e i plau . si
Кто там, кто там с по.бе.дой к сла . ве
er. ge alla glo ria il voi?
тор.же.ствен.но и.дет?
er . ge alla glo . ria il voi?
тор . же.ствен.но и . дет?

101b Allegro giusto
阿姆涅利斯
con espansione

Ah vie . . ni vie . ni, a.mor mio, mi
Мой ми . . лый! При . ди мо . е бла.
neb . bria fam.mi be.a.to il cor, fam.mi be.a.to il cor!
. жен.ство, при.ди мо . я лю.бовь мне сердце ус . по . кой!

（歌词大意）：是谁在那里光荣地凯旋归来？

（歌词大意）：那是我的亲爱的！我的幸福来吧！我的爱情来吧！使我的心安宁吧！

阿依达和安娜丽丝的对话二重唱在戏剧力量上也毫不逊色。安娜丽丝假装同情地想使阿伊达说出真情。她的话是温柔而甜密的。她对阿依达唱的这一段是威尔第刻划心理丝丝入扣的朗诵风格的一个精彩的例子：

102

I tuoi se-gre-ti sve-la-mi al l'a-mor mi-o, a l'a-mor mio t'af-fi-da.

Ты пре-до мно-ю не-крев-но, как пред се-стро-ю, ска-зать все мо-жешь сме-ло

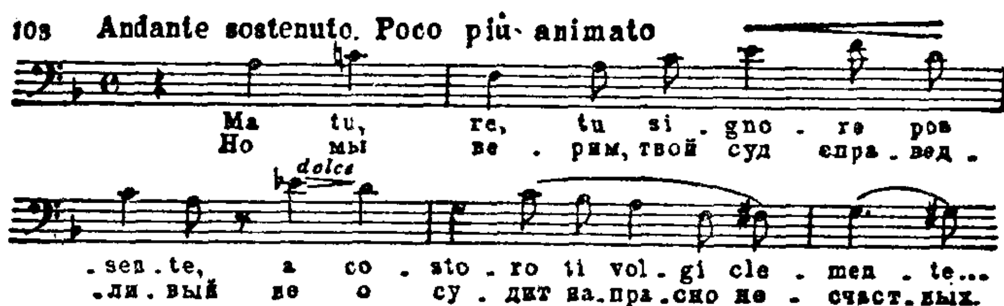
dolce

（歌词大意）：你在我面前像亲姐妹一样知己，可以大胆地把一切都谈出来！

在这对话场面的音乐中表现了一对情敌的所有复杂的心理变化：安娜丽丝从狡猾的甜言蜜语转为掩饰不住的仇恨，而阿依达则从希望转变为失望、从突然而来的欢乐转为无止境的苦痛。

第二幕第二场（在总谱上标的是终场）在歌剧的戏剧性结构中占中心的地位。这是意大利歌剧创作中最壮丽复杂的群众场面之一，它是歌剧的戏剧性结构的焦点，同时又是豪华场面、光辉灿烂、五彩缤纷的高潮。参加这伟大的一场的，除了主角以外，还有几个大合唱队、舞台上的管乐队和芭蕾舞队。这里严整的形式是无懈可击的，是从剧情的发展自然引伸出来的。

在非夫广场上正庆祝征服埃塞俄比亚人的胜利，男祭司们的严峻的歌声与人民欢呼的合唱形成对比。埃及军队在军队进行曲的雄壮的乐声中在法老王面前走过。① 走在他们后面的是被征服的埃塞俄比亚人。阿依达在俘虏中间认出了她的父亲。埃塞俄比亚人求法老王宽赦他们。这个求生的富有表现力的曲调在终场的音乐中占中心的地位：



（歌词大意）：我们相信你的裁判是正义的，不会不问原由宣判不幸的人。

男祭司们不顾拉达米斯的说情，残暴地非要处死俘虏不可。法老王接受了拉达米斯的请求，免除了俘虏的死刑。法老王要把

① 在《阿依达》第一次演出时，威尔第为这一场定购了六只仿古埃及乐器号角。从那时起，交响乐队中的这些乐器就固定称做“埃及号角”了。

自己的女儿嫁给拉达米斯做为他的战功的最高奖赏。

在终场的结尾部分出现了人民、祭司和俘虏们一同歌颂众神的合唱。祭司长兰菲斯歌颂伊齐达神的歌声庄严地响着。安娜丽丝的得意、阿依达与拉达米斯的内心的苦痛、阿莫那斯罗的愤怒的决心、男祭司们的禁欲主义的严峻冷漠、埃及人民的欢乐——所有这些心理刻划的线条在构成整体的终场结尾重唱中仍不失却它们的清晰的表现力。

在第一幕中已经粗具轮廓的主人公之间复杂的相互关系在第二幕的终场中完全清楚地显露出来。

在雄伟的凯旋的场面以后，第三幕开头的充满诗意的夜景特别迷人。尼罗河畔。简短的管弦乐引子描绘了热带的幽静的星夜。在加弱音器的小提琴神秘的音响、中提琴拨奏和大提琴泛音的背景上，出现了长笛独奏(参看谱例92)。

从伊齐达神庙中传出男女祭司的齐唱声。这支东方的曲调，调式色彩很独特(参看谱例91)，它和热带夜景的音画融合成为一个整体。①

阿依达一个人在河边。她来到这里是为了最后一次和拉达米斯相会。阿依达的爱情的主题低沉地响着（由长笛在低音区奏

① 《阿依达》第三幕中的祭司歌唱的初稿是用严格的复调风格写成的。威尔第后来取消了这个合唱曲而改用定稿中的音乐，他写道："我用合唱和阿依达的浪漫曲来代替了以前具有帕列斯特里那风格的、细致的模仿发展的四部合唱曲……我羞于按帕列斯特里那的风格与带埃及和声的埃及音乐。于是我决定：我始终不做有才学的音乐家，而只做一个拙劣的音乐家"(1871年11月12日）。虽然如此，研究意大利大师的复调音乐无疑对《阿依达》的音乐写法有影响。《阿依达》的对位织体的丰富、自然、透明，这首先要归功于意大利文艺复兴的艺术。并且《阿依达》的管弦乐基础本身正是十七—十八世纪意大利旋律性器乐的大师所依据的声乐基础，这些大师们创造了自己的管弦乐风格，用合唱写法的成就丰富了它。

出）。芦笛的牧歌式的吹奏(双簧管独奏)表现出阿依达的悲哀的沉思；她回忆起在遥远的祖国的幸福的日子。

这一场的音乐(阿依达的浪漫曲)曲调的调式多变（参看谱例93与95)，木管独奏的音色也很富于诗意，它不仅以纯朴的歌曲性引人入胜，它的不寻常的形式也很引人注意。芦笛的吹奏三次出现，好像是这首动人的思乡的歌曲的叠句。田园生活的回忆有时被热情的怀念的感叹打断："啊！可爱的故乡，祖国的土地啊，我再也看不到你了！"。

威尔第在同脚本作者构思这一场时，是想把它写成新的形式。实际上，他在这一场中的确是从新的角度揭示抒情歌曲的戏剧性结构的可能性，使它充满了复杂的刻划心理的内容。《奥赛罗》的最后一幕也是这样的。黛丝德梦娜的《杨柳歌》和阿依达的浪漫曲在总的戏剧性结构构思上是相近的：在人生的悲剧接近结局的时刻对遥远的过去的缅怀。
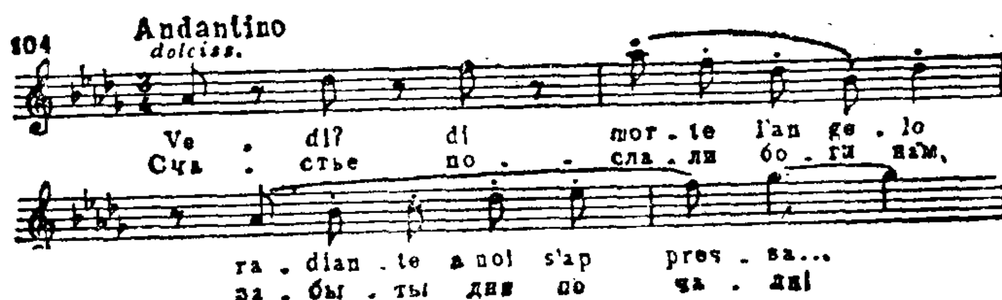
威尔第在研究脚本时，对第三幕特别注意。就中作曲家和脚本作者对阿依达和阿莫那斯罗的一场存在争论。当阿莫那斯罗用咀咒来威吓女儿的时候，阿依达为父亲的话所惊吓，答应了他向拉达米斯打听埃及人的军事秘密的要求。威尔第形容这一场中她的内心状态是"恐怖、精神受到压抑"。脚本作者吉斯兰佐尼却认为阿伊达在这里应当唱爱国歌曲。但是威尔第由于力求心理刻划的真实，所以坚决反对吉斯兰佐尼的意见："我认为，阿伊达如果表现出爱国的热情将会显得不真实……阿伊达经历和父亲的谈话这一可怕的场面之后应该已经说不出话，而只能断断续续地、用暗哑的声音很吃力地谈话……"。

《阿依达》的终场在戏剧性结构上也是不寻常的，完全不是"大歌剧"所典型的豪华的终场的场面。

早在编写脚本时，威尔第就主张终场是非常抒情的。最后一幕开始时的紧张的戏剧性到审判一场已经达到高潮。拉达米斯被控叛国而被囚在地牢里。安娜丽丝在监狱的门口等待对他的判决。从远处传来男祭司的行列的音乐（用加弱音器的低音提琴奏出)。行列走近了。“悲哀的行列的动机”成为安娜丽丝的热情的宣叙调的对比的背景。男祭司们走进地牢。从地牢的深处传来他们的庄严、冷漠的歌声。卫兵把拉达米斯带上来。男祭司们的充满森严力量的动机又响了起来。开始审判。男祭司们三次指责始终默不作声的拉达米斯。三次传出不祥的鼓声。痛哭的安娜丽丝三次绝望地向众神呼吁。这一惊心动魄的场面是在两个方面平行发展的，是作曲家亲自指示脚本作家这样处理的。

终场的结尾场面与充满戏剧性的审判的一场形成明显的对比。阿依达为了与相爱的人同归于尽，暗中走进幽禁拉达米斯的墓穴。在研究脚本时，威尔第说：“整个结尾的场面都应当是由纯朴的抒情歌曲组成”(1870年11月3日的信)。歌剧的悲惨的情节到审判的场面已经到达结局。最后的场面已经没有剧情的发展。实际上，最后的场面是一对将死的恋人的明朗的二重唱。

管弦乐的清彻的音响衬托出表现阿依达临死前充满幻想的轻盈的曲调（露依莎临终前的咏叹调的旋律和辞世的薇奥列塔的旋律也是这样充满幻想的)：



(歌词大意)：众神赐给了我们幸福，忘掉那悲惨的日子吧！

阿依达和拉达米斯听到祈祷的声音：男女祭司们在给拉达米斯唱挽歌；他们唱的是前面已经出现过的恍惚的、悲哀的呼唤太阳神的曲调。他们曾经在这祈祷声中祝福充满自豪的希望的拉达米斯去出征；现在他们又在这同一祈祷声中把墓石盖在穴口上。①拉达米斯与阿伊达辞别了使他们经受了许多苦楚的人世。

威尔第的同代人形容《阿依达》的最后一首二重唱的曲调是："与其说是声音，不如说是眼泪"：②

105 Andantino
Аида

O ter.ra ad . di.o, ad . di . o val . le di
Прощай зем . ля, про.щай при . ют всех стра.
pian . ti... so . gno di gau . dio che in do.lor sva.
. да . ний, те . перь пе . чаль и скорбь уж да . . ле.
. ni.. A noi si schiu . de, si schiu . de il
. ко. От.верз.то не . бо так слад . ко, лег.
ciel, si schiu.de il ciel e l'al.me er . ran . .
. ко и на.ши ду . ши страстью пол . .
. ti, vo.la.no al rag . gio dell' e . ter.no di.
. ны ле.тят ту . да, где веч.ный день ца рит.

① 《阿依达》的戏剧性结构的特点就是有这种联结完全相反的情节的"连拱"，以此来强调形象的变化。宫廷的一场(第二幕)中的歌颂拉达米斯的少女的合唱和安娜丽丝的爱情的呼唤同审判的悲剧的场面中闯进男祭司们的冷漠的圣咏中的安娜丽丝的绝望的呼喊声前后呼应。凯旋归来的拉达米斯走进广场时的男祭司们严峻的主题(第二幕终场)又在审判拉达米斯一场中出现。

② 参见托耶的《威尔第》。

(歌词大意)：永别了，大地！永别了，一切苦难的根源。现在悲痛和哀伤已经远离开我们。那天堂已为我们轻轻开启，我们的心灵充满热情。飞到那里去吧！那里永远是白昼。

这支旋律仿佛像雕像一样可以触摸得到，它充满富于表现力的悲哀情绪，非常优美清晰，但另一方面又像“没有形体”似的(威尔第语)、模糊不清而渐渐消失。

值得注意的是这支非常优美的曲调在音调上接近这部歌剧中的另一支优美的曲调——第二幕终场请求宽赦的主题（参看谱例103)。这两支曲调的相似不是偶然的。它们在感情的内容上是相近的——一个是求生，一个是辞世。它们在歌剧的戏剧性结构中的地位也相似。第二幕的终场的中心曲调在思想上的含意是揭露暴力和残酷。在最后结尾的场面阿依达和拉达米斯的二重唱中也是表现同样的思想，并且是更鲜明地加以强调了。

辞世的二重唱的音乐是威尔第的最好的灵感之一。在这音乐中不仅包含了已揭发的意思，它还有另外的含义：阿依达和拉达米斯成为人类的残酷和暴力的牺牲品，但是爱情的不屈力量战胜了死亡。

威尔第一生都在追求艺术中的“莎士比亚性”。《阿依达》实际上是体现了莎士比亚的优秀悲剧《罗密欧与朱丽叶》中的同样的崇高的人道主义思想。《阿依达》的终场是一首强烈的、始终不渝的、英勇自我牺牲的爱情的颂歌。

《阿依达》完成于1871年，早在它初演的时候（1871年10月24日，开罗）就已经决定了威尔第的成功。六个星期以后，这部歌剧在天才女歌唱家特丽莎·斯托尔兹的参加下在米兰的拉·斯卡拉剧院演出，受到了同样的欢迎。几年以后《阿依达》获得世界的承认，并且在欧洲所有的大城市上演。

《阿依达》虽然这样成功，但却给威尔第招来很大的不快。使他伤心的是：有些批评家竟把《阿依达》中和声的新颖、管弦乐的丰富看做是受瓦格纳的音乐的影响。威尔第清清楚楚地知道《阿依达》是他多年创作探求的合乎逻辑的自然的结果，这是一部真正的意大利歌剧，决不是瓦格纳的歌剧的仿制品。

"难道在这样的阳光下、在这样的天空下能够写《特里斯坦》或'三部剧'吗？"①。对这种批评的过分敏感的反应决不是由于他对瓦格纳的创作抱有反感，其实他是很推崇瓦格纳的创作的。威尔第把瓦格纳看做是一位非常杰出的艺术家。但是他深信，瓦格纳的歌剧改革，由于抛弃传统的歌剧形式，抛弃宣叙性的歌唱，是不可能把歌剧引向繁荣的，而它对于意大利歌剧尤其有害。威尔第说道："对于我来说，人声和旋律永远是主要的"。②威尔第是民族文化的热情的捍卫者。他看到外国的、主要是德国的音乐文化在意大利作曲界广泛传播而产生的影响深深感到不安。他同玛里阿尼的绝交更使他感到痛心。玛里阿尼不仅是他的亲密的朋友，并且也是他的歌剧的最好的指挥。他俩的友情早在以前就有过许多裂痕了。玛里阿尼拒绝在开罗指挥《阿依达》的演出是给他俩的友谊的最后一次打击。玛里阿尼转到瓦格纳派阵营里去了。

威尔第在后来写道："我们别再提《阿依达》了。虽然它使我们得到许多金钱，但是它也给我招来许多烦恼和艺术上的最大的失望"。③

同一年，玛里阿尼在波隆那指挥《罗恩格林》。威尔第听了这

---

① 参看波那文图拉：《威尔第》。"三部剧"指瓦格纳的《尼泊龙根的指环》三部剧。

② 引自霍尔的《威尔第》。

③ 引自托耶的《威尔第》。

部歌剧。这是他第一次听《罗恩格林》。他听得很仔细，并且在钢琴改编谱上做了记号。最后他做了以下的结论："印象一般。音乐在清晰的时候是很美的。音乐里有思想。情节的发展和台词都太慢了。因此使人感到厌倦。配器效果非常妙。长音太多了，因而显得拖泥带水"。①

威尔第的评语证明，即使在音乐派别斗争很尖锐的环境里，他也想客观地品评瓦格纳的创作，并且看出其中有许多有价值的东西。但是他深信这是一种同意大利音乐的民族特点不相容的艺术。威尔第断言，每一个民族在艺术上都应当走它自己的、独特的道路，脱离祖国的土壤——对于艺术来说是罪大恶极。威尔第说道："艺术是属于全体人民的。对这一点上的信念谁也没有我坚定。但艺术的发展要有个性。德国人的艺术实践与我们的不同，他们的艺术根本与我们的不同。我们不能像德国人那样作曲，并且我们也无权要他们像我们这样作曲"。(1878年4月20日的信)。威尔第在十年以后说出同样的看法："如果德国人从巴赫发展到瓦格纳，那他们的做法是真正德国人的做法。而我们、帕列斯特里那的后裔，如果去模仿瓦格纳，那就是在音乐上犯了罪，创作了没有用的、甚至是有害的艺术"(1889年7月14日的信)。

威尔第号召年青的意大利作曲家深入钻研伟大的意大利大师、首先是"永垂不朽的意大利音乐之父"帕列斯特里那的创作。威尔第在给他的那波里的朋友的书信中曾谈到自己对培养青年作曲家的看法。②

---

① 参看波那维亚的《威尔第》。

② 威尔第的朋友们想说服威尔第在梅尔卡丹特去世(1871)以后就任那不勒斯音乐学院的院长。威尔第拒绝做音乐学院的领导，因为他不同意现有的音乐教育的方针，认为该方针是"会破坏成为杜兰特(1684—1755)和列奥(1694—1744)乐派的光荣的基础的深刻崇高的教导的"。

威尔第在致弗罗里摩的信中写道："我会对青年们说，在你的手没有把握和你还没有学会自由地运用音符以前，经常地、孜孜不倦地、不知止境地练习写赋格曲吧！你将会有把握地写作、使声部进行得很好、转调自如。你们要学习帕列斯特里那和他的某些同代人的音乐，然后再进一步研究玛尔切罗（1686—1739），特别注意他的宣叙调。观看现代歌剧的时候，既不要醉心于和声与配器的琳琅满目，也不要醉心于减七和弦；这是那些不用一打这样的七和弦连四小节都写不出的人的避难所，然而却正是他们的绊脚石。

"在学习这些东西的同时，我还要求学生多方面地研究文学。等到青年们把这些作业都做完，我就对他们说：现在可以问心无愧地开始了，如果你有创作热情，那你一定会成为作曲家的。

"无论如何，你们不要使模仿者和无病呻吟者的队伍更形扩大，染上这种现代病的人老是探索、探索，却一无所获。

"在歌唱方面，我也主张结合现今的朗诵来研究古代的歌唱……。回到古代，这也就是进步！"（1871年1月4日的信）。

当然，这"回到古代"的号召，决不是劝人直接模仿古代大师的音乐。威尔第是在号召掌握意大利古典作曲家的创作原则，号召在适应新的创作阶段的要求的前提下运用这些原则。威尔第在几乎是三十年以后同访问他的俄罗斯传记作家科冈诺夫的谈话中，清楚地说明他的"回到古代"的号召正是包含这种意思。话题谈的是歌剧的现状和它的发展前途。威尔第说道："当然，不能把十七、十八世纪的所有的艺术都搬到我们现代来，有许多东西已经陈旧了，是我们难以理解的，但需要从古老的东西中汲取纯朴，汲取许多东西，并且使这些东西适合现代的要求。在这方面首先需要

有分寸感，没有分寸感任何优美的艺术都谈不到”。①

威尔第给帕尔玛音乐学院院长加林亚尼的信中写道："帕列斯特里那不能使你在和声上有大胆的独出心裁，但是如果我们更好地熟悉帕列斯特里那的音乐，那我们就会写得更合乎意大利风格，从而我们也就更成为爱国主义者（我指的是在音乐上的）”（1891年11月15日）。

*

1873年5月12日亚历山德罗·曼佐尼去世了。这噩耗使威尔第大为震惊，他写道："……他的逝世是结束了我们的历史的最纯洁、最神圣和最崇高的一章"。②威尔第热爱和敬重曼佐尼，而曼佐尼也很推崇威尔第的创作。

威尔第同曼佐尼虽然多年来彼此敬仰，但只是到了六十年代末才相互认识。曼佐尼的热烈崇拜者和亲密的女友克拉琳娜·玛斐伊是他们的关系的联系环节。威尔第收到玛斐伊伯爵夫人转来的一帧曼佐尼的肖像，上面的题词写道："意大利的光荣、朱塞佩·威尔第留念。——洛姆巴尔德的老作家赠"。威尔第在给玛斐伊夫人的回信中，感谢所赠的肖像，他写道："请告诉他，我对他的敬爱何等地深切；告诉他，我对他的崇敬程度，是我在崇敬人以及崇敬我们仍遭厄运的祖国的真正高度的光荣方面所能做到的极限。"（1867年5月24日）③。在这以前不久，威尔第夫人拜访了八十岁的老人曼佐尼；关于这件事威尔第写道："我多么羡慕我的妻

① 参看科冈诺夫著：《威尔第》。

② 引自莱比锡版的《安魂曲》总谱前的论文（史泰恩：《威尔第的安魂曲》）。

③ 引自雷诺尔德的论文《威尔第与曼佐尼》。

子啊，她看到了这位伟人！然而我不知道我将来去米兰的时候，有没有足够的勇气去见他。您知道我是多么敬仰他。我认为，他写的那本书（《订婚的男女》）不仅是我们时代最伟大的作品，也是所有时代人类智慧所产生的最精彩的著作之一。这不仅是书，这是人类的乐趣。我第一次读这本书的时候是十六岁。从那时起我读了许多书和不止一次地重读这本书。随着时间的推移，我发现一些我年轻时的一些看法改变了和动摇了。但是我对《订婚的男女》的赞赏不仅始终不变，并且随着我对人世阅历的增多而更加深了。这是由于，这是一本真实的书，它就像真理本身那样真实"。①

当威尔第知道曼佐尼想同他会面时，据威尔第夫人说："这个布塞托地方的熊眼里充满了眼泪"、脸色红一阵白一阵、揉搓着手中的帽子。威尔第不久给克拉琳娜写信道："关于曼佐尼，我能向您说什么呢？我怎样来表达当我在（正像您所说的）这位圣者面前时所产生的那种无法形容的新的幸福的感觉呢？如果对人也可以礼拜的话，我简直要跪在他前面了……。当您见到曼佐尼时，请代我吻他的手，并且告诉他我多么敬仰他。在曼佐尼面前由于我感到自己是这样渺小（并非由于我像柳齐菲尔那样自傲），我一句话也说不出来"（1868年7月7日）。②

曼佐尼的去世使威尔第的最好的创作之一——他的《安魂曲》诞生。威尔第写道："直接的动机，更正确地说，是内心的迫切要求，使我尽我的一切力量来悼念这位顶天立地的大丈夫；我既赞赏他的作品，也敬佩他的为人——他是忘我的爱国精神的模范"（1873年6月9日）。《安魂曲》是为纪念曼佐尼逝世一周年而写的。1874年5月22日这部作品在米兰圣马克教堂演出，非常成

① 同上，并参看史泰恩的《威尔第的安魂曲》。

② 引自雷诺尔德的论文《威尔第与曼佐尼》。

功。指挥是作曲者自己，有优秀的独唱家(斯托尔兹、瓦尔德曼、卡波尼和马伊尼）、合唱团和力量雄厚的乐队参加。在这以后又在拉·斯卡拉剧院举行了三场音乐会演出。这里由于听众要求(听众并不因为有神甫们在场而感到拘束)，许多分曲都重演了。一个星期以后，《安魂曲》在巴黎上演，以后又在伦敦、柏林、维也纳演出，到处都获得很大成功。不久它就成为音乐会的保留节目。

宗教界的教权派不赞成《安魂曲》的音乐的“世俗性”，认为作曲者对教会的祈祷词这样自由地处理是不能允许的。
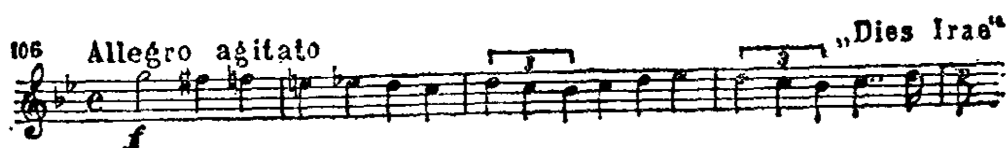
威尔第的《安魂曲》的确不像传统的天主教的安灵祈祷的弥撒曲。威尔第在这部出自深情的作品中是用他惯常的语言倾诉的。《安魂曲》宽广优美的曲调就像威尔第的歌剧的旋律一样平易动人。它的音乐语言像威尔第的优秀歌剧的语言一样富于具体形象性。威尔第的歌剧所典型的把各种形象和情绪并置、非常鲜明的对比也是《安魂曲》的特色。《安魂曲》中有许多段落完全可能在它的作者的歌剧中出现。

《安魂曲》的华丽和感情洋溢而富于表现力的音乐语言像威尔第的晚期的歌剧中的一样，音色与和声色彩清新而多样化：时而阴暗浓厚(《愤怒的日子》〔《Dies irue》〕、《奇异的号角》〔《Tuba mirum》〕、《庄严可怕的上帝》〔《Rex tremendae majestatis》〕)，时而光辉灿烂(《神圣》〔《Sanctus》〕)、时而像印象主义的音乐那样纤细优雅，《永世光明》(《Lux aeterna》)中的光彩闪烁的和声就是这样的。《安魂曲》中的管弦乐、尤其是抒情段落中的，像《阿依达》中的管弦乐一样，是“声乐性的”，威尔第在这里巧妙地采用了木管乐器独奏的音色。

威尔第在《安魂曲》中完全克服了教会祈祷音乐的结构上的组

曲性。《安魂曲》的七个独立的部分用反复最重要的段落结合形式的手法联结在一起。有中心意义的合唱曲《愤怒的日子》不止一次反复，有时只是它的余音出现；开头的合唱《永世安息》和《愤怒的日子》的音乐在《安魂曲》的结束部分《解放我》(《Libera me》)中又出现，这结束的部分使人感到是综合的再现。主题材料音调的近似(把各种形象和情绪结合在一起)，也使形式紧凑起来，例如从《安魂曲》中最阴暗和最富于戏剧性的段落——合唱《愤怒的日子》中分解出《安魂曲》中的那些最明亮、最抒情静观的段落的主题：

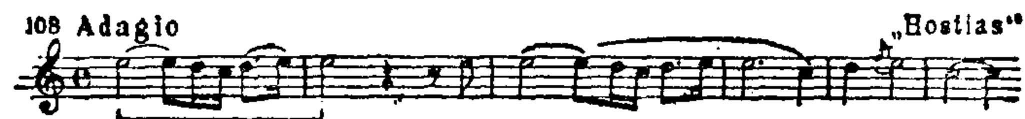
《愤怒的日子》
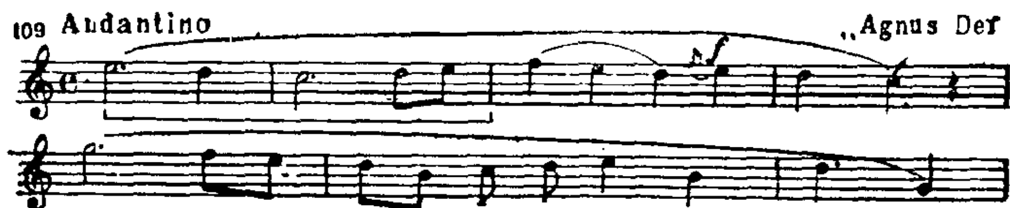


《叹息》



《祭牲》



《神的羔羊》



《安魂曲》听起来是一个统一的艺术整体，是一部主要思想占

优势、交响发展逻辑清楚的雄伟的音乐作品。

《愤怒的日子》是《安魂曲》的主要戏剧性核心。这里非常清楚地揭示出作品的主要思想：上天同受苦和惊惶不安的人两种严峻、互不留情的力量的冲突（这种形象的并置是威尔第的创作特点；可以举《游吟诗人》和《阿依达》的终场为例）。在《安魂曲》的这个基本部分内加进了一系列合唱和独唱的段落。宇宙灭亡的情景、宣告世界末日的号角、严峻无情的神灵形象——所有这些描述世界大灾难的段落都写得富于具体的舞台场面性，形象都很突出。它们同叙述惊慌不安的人类的苦痛、颤抖、恳求的抒发悲情的段落交替着。主要合唱曲《愤怒的日子》是非常独特的，整个乐章的主导主题是：用休止隔开的全奏(tutti)奏出的一些强有力的和弦；以后在长笛和短笛的惊慌不安的颤音与弦乐器倾泻而下的音流的背景上出现合唱的下行半音阶。描绘黑暗和不安情景的这个段落形象很具体，合唱中声部的处理很特殊(富于造型性)，结果使《愤怒的日子》同《弄臣》中的雷雨的场面和《奥赛罗》中的暴风雨的场面相近似。这种风景音诗正如托耶中肯的比拟，像是但丁的《地狱》诗篇。①

从合唱《愤怒的日子》中发展出来的段落《奇异的号角》也给人以很深刻的印象。威尔第在这里使形象达到罕见的突出，对号角的号召声的回答好像是远处出现的回声，慢慢传来、逐渐扩大成严峻的号角齐鸣(这是以前柏辽兹在他的《葬礼弥撒曲》中运用过的效果，是用乐队中的小号同后台远处的几个小号相呼应形成的)。

拉罗什在他评威尔第的《安魂曲》的论文中曾写道，在《愤怒的

① 参看托耶著《威尔第》。

日子》里最突出地表现了威尔第的才能特点。威尔第的音乐的"力量、悲剧性、慷慨激昂的情绪、阴暗的色彩，以及可以称之为愤懑暴燥的姿态真是惊人"。"威尔第正是在这恐惧和不安的呼声中感到自己得心应手"。①

在《安魂曲》中抒情、明朗的沉思默想和伤感的形象同愤怒、严峻的形象相对立，在这些对立的形象中，特别使人感到《安魂曲》在风格上同威尔第的歌剧创作的联系。《愤怒的日子》的结束的部分《泪》的真挚悲哀的旋律就是这样的。在《泪》中，当主题从女中音独唱转到男低音时(所注的表情术语为：come uno lamento——像哀诉般)，在富于表现力的乐队伴奏中(由双簧管和单簧管奏出)出现二度的叹息音调。这音调用切分音在节奏上加以强调，在扩展的管弦乐lamento的段落中还加进大鼓的ppp的音响，从节奏上来强调这些叹息声。而这种叹息声正是威尔第的歌剧中表现苦痛所喜用的手法(在《唐·卡洛斯》、《麦克白》的许多篇页中和在《茶花女》的玩纸牌的场面中都有这样的叹息音调)。

在《安魂曲》的某些抒情段落中不仅可以看到歌剧风格的特点，而且还可以看到简直同《阿依达》的某些段落相似之处。《奉献》(《Offertorium》) 的清澈神秘的色彩、尤其是乐观的柔板《祭牲》(《Hostias》)的纤细的音响 (小提琴分奏)使人想起《尼罗河畔之夜》。《祭牲》的曲调在主题上接近同一场面的祭司的歌唱。

诗意盎然的谣唱曲《叹息》也属于抒情形象的这一组，它在配器色彩的清澈方面同这一组相近，在主题材料方面还同《祭牲》旋律相似。

《安魂曲》的管弦乐在色彩丰富方面不亚于《阿依达》的管弦

---

① 拉罗什：《威尔第的安魂曲》。

乐。不仅世界大灾难的可怕的情景描绘得很具体，像《永世光明》这样的明朗静观的段落色调也相当鲜明，其中在变化无常动摇不定的和声上小提琴(分奏)的低沉的震音(tremolando)形成一种像在远方摇曳的熊熊火光的如画的效果。

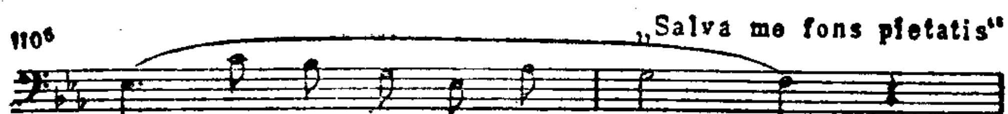
《神的羔羊》在《安魂曲》的抒情的段落中占特殊地位。这是《安魂曲》中最好的、充满灵感的篇章之一。威尔第以罕见的艺术分寸感在这里做到了把教会音乐的古代意大利大师的传统同自己的风格的个性特点结合起来。短小的、非常纯朴的旋律起初没有伴奏，以女声二重唱相隔八度唱出；合唱与乐队同度反复；以后主题变奏，过渡到小调调式的中间部分，并且在周围出现了自由复调管弦乐织体的变奏的花样。其中有一段主题由女声二重唱唱出、周围缠绕着三个独奏长笛伴奏的细致的装饰华彩伴奏，真是迷人极了。《神的羔羊》同《弄臣》中的吉尔妲的咏叹调、《阿依达》中的结尾二重唱相媲美，是威尔第的创作中用纯朴优美严整的形式体现精神纯洁的形象的最精彩的范例之一。

对比性是《安魂曲》戏剧性结构的基本原则。《愤怒的日子》是一首具有戏剧表现力的合唱，它的严峻的力量是用前面（《安魂曲》的引子部分）严肃凝思的悲哀的合唱（恳求永世安息）加以强调，而过渡到明朗的复调段落《天主经》(《Kyrie》)的。《安魂曲》的这第一部分使人感到是悲剧的史诗性的序幕。正如前面已经指出过的，内在的冲突也是《愤怒的日子》部分的基础。这种冲突非常突出地表现在《愤怒的日子》的中心段落《庄严可怕的上帝》里，这个段落是以两个对立的主题的并置和发展构成的：

《庄严可怕的上帝》
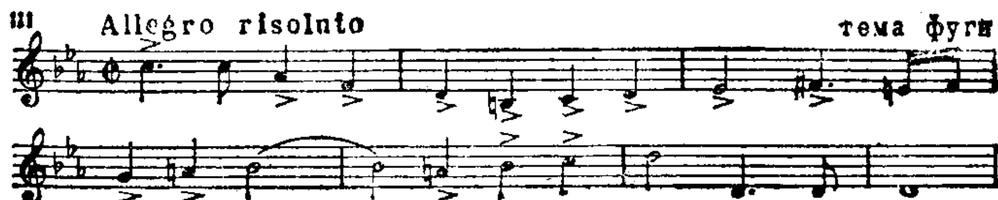


《拯救我，虔诚的源泉》



第一主题是在定音鼓隆隆声中在严峻的男低音合唱和乐队的齐奏中出现的，它是无情的审判者的形象。第二主题是一个婉转如歌的、模仿发展的主题——是在恳求怜恤（在《阿依达》的第二幕的终场中也有性质相近的形象并置：祭司们要求处死俘虏的齐唱的主题和恳求赦免的旋律的并置，后者在旋律轮廓上也同《安魂曲》中的《拯救我》的主题相近）。①

我们所以要比较详细地谈《安魂曲》中的这个在戏剧性结构的意义上重要的段落，这决不是偶然的。在《安魂曲》中，天——命运和人之间的关系的问题像在威尔第的歌剧中一样，是当做悲剧性的冲突来处理的。结尾的一个乐章——《安魂曲》的结局也正说明这一点：经过一系列明朗的抒情段落（《奉献》、《神圣》、《神的羔羊》、《永世光明》）以后，又回到戏剧性的气氛中。又重新展开了可怕的审判的惊心动魄的图画，又重新出现引子的凝思的合唱。但威尔第不以恳求永世安息结束自己的作品。《安魂曲》是以雄伟的赋格曲《解放我》结束：

赋格的主题



① 必须指出，勃卡涅格拉的女儿在号召到热那亚的世界去时所唱的旋律（参看例70）在性质上也同这些恳求的主题近似。

在它的表情深刻的主题的有力的轮廓中不难认出它是把《庄严可怕的上帝》的主题稍加变化而成。

《安魂曲》的结尾的音乐很悲壮。这不是同天妥协，而是昂首挑战，是足以流芳万世的英雄同命运的最后的搏斗。结束的赋格曲的大胆突出的线条、它的悲壮的气质正像威尔第所最喜爱的米凯朗基罗创作的充满灵感的雕像。爱国的艺术家威尔第的这部作品不愧是为自己的同胞和争取意大利独立的战友亚历山德罗·曼佐尼树立的纪念碑。

十六、《奥赛罗》

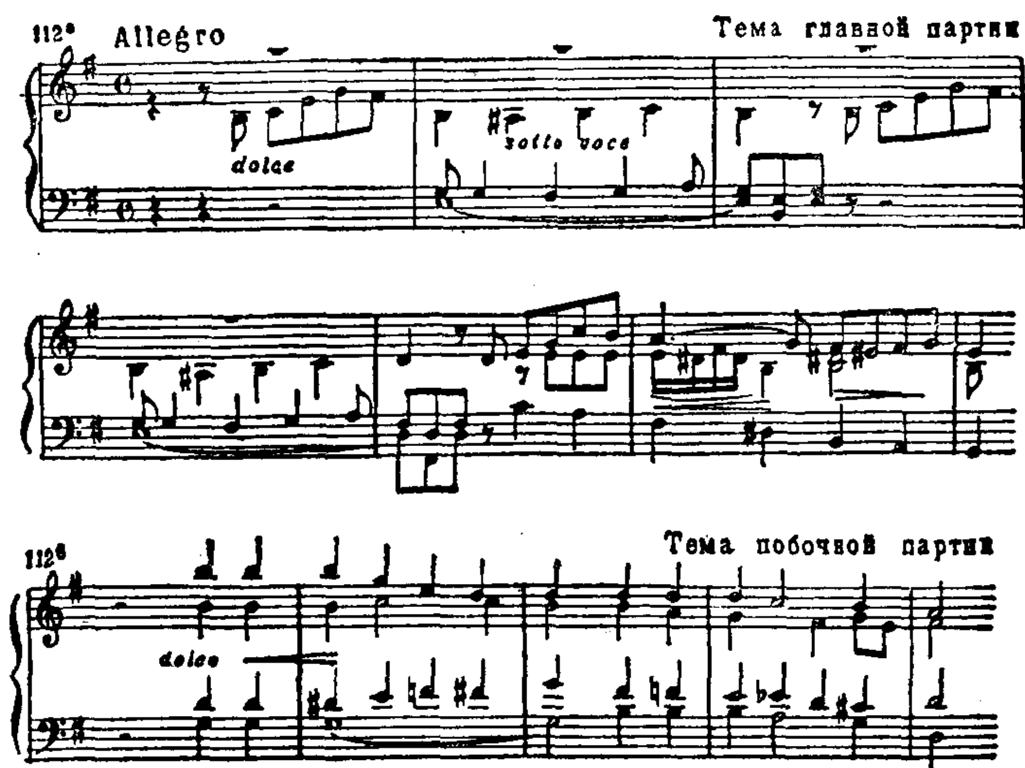
继《阿依达》和《安魂曲》之后，威尔第的创作活动开始了长久的间顿。这些年代里创作的作品为数不多。《安魂曲》完成不久以前写出的弦乐四重奏(1873年)是威尔第唯一的器乐作品。当时威尔第在那不勒斯主持上演的《阿依达》因女歌唱家苔莱莎·施道尔茨患病而遭延宕，他就利用了这段被迫的休顿时间写成了弦乐四重奏。

四重奏在威尔第家中初次演奏，有几位知友参加。威尔第对这部作品不加重视，有一个时期甚至反对公开演出。可是四重奏进入室内乐团的曲目，并且被改编成供弦乐队用的乐曲，由托斯卡尼尼经常演奏。

威尔第的弦乐四重奏虽然不算是作者的杰出成就但也是一部很动人的作品。从四重奏的主题材料中可以看出一位歌剧作曲家的手笔：在第一乐章Allegro主部中不难感觉到音调接近于阿姆涅里斯的旋律特征，在结尾的赋格一诙谑曲中不难见到《法尔斯塔夫》里长舌妇咯咯怪笑的先兆。

四重奏在曲调材料方面与威尔第的歌剧相近，但是没有歌剧中典型的形象对比。它的四个小型乐章——激情的Allegro、优美而带有小步舞曲气质的Andantino、诙谐的presto brillante和结尾部分睿智的赋格一诙谑曲——不同于古典室内乐套曲，看来近似

于组曲。Allegro主题材料中也没有鲜明的对比，这一点有作曲家的注释加以强调：两个主题演奏得dolce, sotto voce, Andantino的注释是dolcissimo e con eleganza。这里很可以说是种种情绪上的细致变化——从动人的柔情到达心地明净的意境：



1879—1880年间，根据但丁的宗教诗写成了两首小型声乐曲，他对但丁的崇拜不下于对莎士比亚。一首是弦乐队伴奏，供女高音用的《圣母颂》，形式类似歌剧中祈祷式咏叹调，一首是无伴奏声乐四重唱，复调手法近于旧意大利大师们的声乐写法。

看来奇怪，威尔第这样一个精力充沛的人，一个才能臻于化境的艺术家，竟在好几年内没有进行创作。

也不能忽视这样一种情况：威尔第在七十年代创作的少数作品里没有运用歌剧体裁，而歌剧体裁是和他的整个创作道路密切联系的。必须谈一谈这一危机的原因。

充满思想感情、激动同胞心智的威尔第歌剧始终是一位艺术家对当代最重要事件的生动呼应。这一点很足以说明为什么威尔第在四十—五十年代期间创作精力极度旺盛。

七十年代没有能够这样激发他从事创作活动。意大利国家建成以后，他正像其他许多意大利爱国者一样，希望落了空。我们从威尔第在罗西尼去世以后写给克拉琳纳·玛斐伊的一封信里可以看到以下几句典型的话："罗西尼的名字是我们时代里最杰出和最有声望的。这是意大利的光辉姓氏之一。什么时候另一个光辉的姓氏(威尔第这里意指曼佐尼。——本书作者注)又告消失，而我们这里只剩下了一些部长以及他们在里塞·库斯托采立下的功绩。"(1868年11月20日)① 这些讽嘲意味的话表露了痛苦的失望。威尔第坚决摆脱了政治生活(虽然他在1875年曾当选为参议员)。

意大利1870年完成的统一并没有给威尔第带来真正的快乐。意大利政府利用普法战争中法国的失败(法国经常支持教皇的权利)，将军队开进罗马。教皇被剥夺世俗权力以后，自称是"梵蒂冈的囚徒"。但是天主教的影响仍然很大。普法战争不久以前，教皇召开了中断了三十年之久的全世界基督徒大会，在会上宣布了关于教皇永远正确的一套信条。意大利统一后迁都罗马，使威尔第感到担心。他在写给克拉琳纳·玛斐伊的信里提到过这件事："罗马的事件是个重大事件，但是使我悚然。因为我感觉它会给内政和外交带来崩溃的局面。我不可能相信国会和主教一伙人之间、自由报刊和宗教裁判之间、民法和谬论条目② 之间能够调和。

① 见托耶：《威尔第》，指的是意大利军队在奥普战争中的失败，当时意大利是普鲁士的同盟者。

② 谬论条目，天主教教皇庇护九世发布的异教谬论八十条。——译注

我害怕，我们的政府侥倖行事，寄望于时间能促成万事大吉。如果我们明年得到了一位狡狯、伶俐而阴险的教皇(这类教皇，罗马不是绝无仅有的)，他就会毁了我们。”(1870年9月30日)

在意大利这样一个最后宣告统一，处于君主立宪制标志下的国家里，政治上的反动造成了一种不利于文学艺术发展的气氛。“再生”时代①的英雄主义主题已成过去。怀疑、悲观、失望渗入意大利诗人的抒情作品。

在艺术圈子里流行一种“为艺术而艺术”的口号，换言之，就是否认意大利浪漫主义者们所要求的艺术的思想性。新意大利文学中开始出现了一种见解，听来仿佛是对意大利浪漫主义美学宣言的一种挑战：“作家的文学信仰有什么意义？如果他写了好作品，我们对他喊声‘好’；如果他写得糟糕，我们在对他说明这一点的时候，并没有考虑到他是属于何种学派，因为一切学派和艺术之间没有任何共同之点。”②

“我们抛弃陈规旧套，抛弃所谓的感伤……。现在是否没有人再写契玛罗萨和罗西尼一类人所写的作品呢？如果听众听这种音乐而发出嘘声，那怎么办？”③

青年作曲家轻视意大利古典歌剧遗产，基本上依靠瓦格纳和德国交响乐风格。

瓦格纳对意大利影响如此之大，某些最有天才的青年意大利作曲家都未能避免，这些人中间有波依托、普契尼(表现在他们

---

① 再生，在文学作品中常见到的意大利人民为争取意大利统一和民族独立的运动的名称(统一的意大利是在1870年形成的)。——译注

② L.斯杰凯梯：《新的论战》(Nuova polemica)；引自F.德拉巴尔特：《十九世纪意大利文学评论文集》。

③ 同上。

的早期歌剧里），还有那具有绝顶天才，但是早夭的阿尔弗雷多·卡塔拉尼。青年作曲家模仿瓦格纳，创造了一种缺乏民族特征的音乐。意大利歌剧音乐的基础——歌唱性——受乐队统治所排挤。

音乐界中传出了一种所谓“纯音乐”拥护者的声音。“再生”艺术的思想性连同它的民主性以及面向广大群众的目的等等，都被“纯音乐”拥护者评为放弃艺术的“崇高任务”。

威尔第很痛心地注视着意大利的音乐生活。“纯音乐”拥护者的美学原则激起他的强烈反感。比如，他在写给阿里瓦本纳的一封信里曾经愤慨地从《Ars nuova》(新艺术)杂志引下几句话：“接着我在最后读到：‘如果你相信，音乐表现爱和痛苦的感觉或诸如此类的东西，那末你还是离开音乐吧——音乐与你无关！’——可是我为何没有权利相信……音乐定然能表现爱、痛苦的感觉和其他感情呢？”(1885年5月2日)

威尔第了解，意大利音乐经受着危机；他一如既往地坚信，为了意大利民族艺术的复兴，为了意大利歌剧的繁荣，必须仔细研究和广泛宣传旧日的意大利大师的合唱、声乐以及意大利古典歌剧，它们被外国器乐排挤出演奏实践。“室内乐和管弦乐团，管弦乐和室内乐——据说是为了以‘高度的’艺术教育听众……，可是如果我们意大利人组织合唱团演唱帕勒斯特利那及其同时代人马尔契罗等人的作品，这难道不也是‘高度的’艺术吗？这才是意大利艺术呢，至于另一种——可算不上。”(致阿里瓦本纳的信，1879年3月20日)

威尔第屡次吁请政府注意意大利歌剧界的可悲处境，它们和过去一样，不能获得国家的补助，时常因亏损而被迫停业。1869年威尔第向参议员比罗里写道：“太糟了，太糟了。政府坚决拒绝

支持这类艺术和这类剧院，它们还有着如此可贵之处。您询问：为什么它们不能没有国家补助而自给自足？不，这不可能。拉·斯卡拉剧院从未有过像今年冬天这样地成功和活跃，……而它也不得不因亏损而停业。何等样的耻辱——何等样的耻辱！"(1869年3月1日)威尔第在1883年给参议员比罗里的信里对政府提出了同样的呼吁："我们的音乐和德国的不同。他们的交响乐在大厅中生存，他们的室内乐能够在家庭中生存。我们的音乐，我说，基本是在剧院中生存。可是剧院没有国家补助就不可能继续存在。事实无法否认，它们都被迫停业了。甚至拉·斯卡拉剧院也可能在最近一年内停业。"(1883年2月2日)

意大利音乐批评家宣传德国器乐，忘掉了意大利民族的古典音乐，他们的许多言论也令威尔第感到痛心。他在写给阿里瓦本纳的信里说："我们大家——作曲家、批评家、听众——竭力摒弃民族性。我们处于平静的避难所……不用多久，我们甚至在这方面也将德国化了。"(1879年3月20日)

青年作曲家，"未来音乐"的拥护者也把威尔第的创作看作是过时而落后于生活。威尔第不能忘记，那些夸赞他的《阿依达》的批评家甚至从该剧的优点中看出有瓦格纳的影响。

威尔第住在圣·阿加塔，不去外地，只有在冬天迁往热那亚，看来是完全被农村生活的兴趣所吞没了。他在农业问题上指点近郊农民，带领他们开凿自流井。南方的阳光晒黑了他的皮肤，威尔第简直像个伦巴第农民，而不是享有盛誉的艺术家了。

朋友们不能同意威尔第的沉默。朱里奥·里科尔第写道："像威尔第这样的人，看上去很难说有了60岁，他从来没有患过头痛症，饮食有如年轻人，接连三四个小时在田地上耕作，顶着灼热的太阳，头上只戴了一顶草帽，可是他甚至坚决拒绝写一个音符，

这令人太难过了。”(1880年)①

很难想象，威尔第自认为他的创作活动已告结束。但是威尔第不能不了解他在当时处境中发表创作的全部责任。长期沉默的年代是准备的年代。

1879年夏天，威尔第赴米兰数日，结识了诗人兼作曲家A.波依托。天才的音乐家和意大利杰出的脚本作者波依托属于意大利先进青年之列，他曾经志愿参加加里波的的提罗耳考察队。波依托的名字是威尔第从六十年代开始就熟悉的，当时他根据这位20岁诗人的词写了一首供伦敦博览会采用的大合唱。

波依托是以瓦格纳崇拜者的身份进入音乐生活的。他在报刊上反对意大利歌剧传统，他曾经针对威尔第的作品提出尖锐的批评。波依托在六十年代末创作的、闻名欧洲的歌剧《梅菲斯托费尔》就是瓦格纳派的青年意大利作曲家作品中最鲜明的一例。

七十年代末，波依托的观点有了根本的改变。《阿依达》和《安魂曲》对他显示了威尔第戏剧艺术的生命力。波依托想望与威尔第合作。他在威尔第的友人克拉琳纳·玛斐伊、指挥家弗朗科·法乔和朱里奥·里科尔第等人中间找到了同盟者。1879年8月的一个夜晚，在米兰，威尔第在餐桌旁和法乔、里科夫尔第谈起歌剧中利用莎士比亚题材以及不易体现等问题。朋友们乘机进言，提到波依托这位出色的脚本作者。法乔把波依托引荐给威尔第。几天以后，波依托给作曲家带来了《奥赛罗》脚本的提纲。

莎士比亚题材在威尔第以前的意大利歌剧里从未获得应有的体现。罗西尼的《奥赛罗》多年来一直在上演，尽管音乐很出色，但实质上和莎士比亚不相牵涉。值得注意的是，在二十年代，听众

---

① 引自B.费尔曼：《晚年的威尔第》。

不习惯于在歌剧舞台上看到悲剧性的结尾，为了迎合他们的趣味，罗西尼在他的歌剧里改变了结尾：改编处理后，奥赛罗和黛丝苔蒙娜取得和解，歌剧以一对幸福夫妻欢快的二重唱宣告结束。尼科拉依用《温莎的风流娘儿们》作题材写了一部成功的喜歌剧。但是未必能在这个歌剧里找到莎士比亚的特质。意大利作曲家还取材于《罗密欧与朱丽叶》写了几出歌剧。但是在这些歌剧里，莎士比亚的剧本只是成了一种动机，促使作曲家创作一系列美妙的旋律和个别出色的抒情场景。六十年代末法国作曲家写的莎士比亚歌剧——古诺的《罗密欧与朱丽叶》、汤姆的《哈姆雷特》——绝对算不上是在音乐中体现莎士比亚题材这条道路上取得的胜利。威尔第认为裘·巴比埃编的《哈姆雷特》的脚本特别失败，是对莎士比亚的"真正的侮辱"。①

威尔第在他的一生中不止一次地利用了莎士比亚的主题。四十年代他写了《麦克白》，在六十年代又再度利用了这个题材。在多年过程中，威尔第写作《李尔王》，但未完成。众所周知，《哈姆雷特》的主题也吸引过作曲家，但是他没有动手，因为他认为用歌剧来体现是太复杂、太困难了。莎士比亚戏剧结构的影响也清楚地表现在威尔第的许多歌剧里。正如前面说过的，弄臣的形象就是像莎士比亚人物那样多方面的。莎士比亚也帮助威尔第创造了《西蒙·波卡涅格拉》的杰出篇页。威尔第在《唐·卡洛斯》和《阿依达》的许多片段里达到了莎士比亚的深度和力量。

威尔第向莎士比亚学习创造真正现实主义的艺术形象。威尔第钻研莎士比亚的剧作，他特别清楚地了解，艺术的最重要任务不在于简单地模仿生活，而在于现实主义地概括典型，在艺术中体现正面的、肯定生活的理想。威尔第在写给玛斐伊的信里说：

① 见托耶，《威尔第》。

"模仿真实，可能效果不差；但创造真实则更妙，妙得多。也许他（莎士比亚）在生活中也碰见过法尔斯塔夫这一类人物，像亚戈这样的元凶巨憝就比较难以遇到，而像柯尔杰里亚、伊摩根那、黛丝苔蒙娜这样的天使就不可能遇到……，可能他们都是那么真实！"（1876年10月20日）

威尔第始终醉心于莎士比亚，但同时也了解，很难找到适当的脚本作者来体现莎士比亚的题材（在这以前，他曾经和索玛合作写《李尔王》，费了好多时间，但没有写成）。波依托的脚本引起了威尔第浓烈的兴趣。可是他没有立即同意动手写歌剧。波依托表现了坚持精神。威尔第的朋友们也帮波依托说服作曲家恢复创作活动。波依托继续着手写《奥赛罗》，1880年秋天他完成了脚本的初稿，把它带往圣·阿加塔。脚本使威尔第感到满意，他坚持不动笔的决心动摇了。但是在着手写《奥赛罗》以前，威尔第不得不再度修改《西蒙·波卡涅格拉》，后者已经由拉·斯卡拉剧院决定上演。波依托修改了《西蒙·涅卡波格拉》的剧词。改编本《西蒙·勃卡尼格拉》（1881年3月24日在拉·斯卡拉剧院）上演以后，威尔第动手写《奥赛罗》，化了将近六年的时间（1881—1886年）。这一项工作只中断过一个较短时期（数月），以便修订《唐·卡洛斯》的总谱，《唐·卡洛斯》于1884年1月10日在米兰上演，获得成功。

威尔第始终很注意歌剧的戏剧结构以及处理情节，他这次也怀着充分的责任感着手工作。他很了解，莎士比亚的悲剧不能机械地搬上歌剧舞台，同时他又极度慎重地对待剧作者的构思。和过去一样，威尔第始终掌握着修改脚本的主导权。波依托悉心地执行作曲家的要求，根据他的指示多次修改计划和歌剧脚本。威尔第在脚本的结构和开展方面做到高度的简洁清晰。他希望说出必须说明的一切，希望任何人都了解剧中每一行动的动机。只是

在经过诗人和作曲家长达数年的顽强合作以后，威尔第才感到充分满意，于是开始写《奥赛罗》的音乐。

威尔第和波依托对莎士比亚悲剧题材所作的更动是不小的。歌剧中不包括话剧的第一场；与此相应就删去了与黛丝苔蒙娜私奔有关的片段，删去了元老院中具有戏剧效果的场面，某些次要人物也略掉。事件的进程缩短化；许多情节约缩处理，于是，（歌剧第三幕中）接见威尼斯大使的一场和同幕中循序发展的其他事件结合在一起（整个这一场由威尔第亲自策划）。歌剧中没有奥赛罗在掐死黛丝苔蒙娜以后，面对遗体所作的著名独白；与此同时，成功地加进了话剧中原本没有的若干场面，为了剧中人物性格表现的极度明确和完整，歌剧中需要这些添加的场面（第一幕中营火旁的一场和表露爱情的二重唱；第二幕中颂赞黛丝苔蒙娜的女声合唱）。

在《奥赛罗》简洁的、事件迅速展开的脚本中，情节服从于威尔第自己提出的主要任务：多方面地、真切地揭示奥赛罗、亚戈、黛丝苔蒙娜等主要人物的形象；揭示对理想丧失了信心的奥赛罗意识中的悲剧性矛盾。

威尔第和画家莫莱里通信中谈到奥赛罗外形时的见解是值得重视的。作曲家要求画家提供歌剧人物设计和个别场面的草图。莫莱里打算使奥赛罗身穿威尼斯将军的服装。威尔第不同意这种做法。他说，既然莎士比亚把齐阿科莫·摩洛变成摩尔人，歌剧中的奥赛罗就应该仍旧是摩尔人。威尔第显然是用忠实于莎士比亚的奥赛罗的外形这件事强调了钦基奥小说①中人物形象和莎士

① 莎士比亚剧作的主题来自意大利钦基奥的小说，《威尼斯的摩尔人》。小说的主角——一位威尼斯将军，听信了部下的谗言，杀害了无辜的妻子黛丝苔蒙娜。可以设想，钦基奥小说中主角的原型不是一个摩尔人，而是Otello del Moro家族的一个显贵的威尼斯人。（意大利语摩尔人，即moro）。

比亚悲剧中人物形象之间的区别。钦基奥小说中嫉妒而复仇心切的人物在莎士比亚笔下变成了心灵伟大的人物。正像别林斯基所说的，“莎士比亚在他的剧里揭示了一个深刻有力的心灵，这个心灵以巨大无边的尺度表现了幸福和痛苦。”①

奥赛罗是勇敢的英雄、受人民爱戴的统帅，一个热情的人。这是一个完整的、深刻而富于才具的人。用普希金适切的话来说，“奥赛罗生来不是嫉妒的——相反，他是轻信人言的。”谎言在他眼中是罪大恶极，应该受惩。怀疑对他来说，是一种残酷的折磨，而丧失对黛丝苔蒙娜完美道德的信心，使他濒于毁灭。威尔第正是这样来揭示奥赛罗的内心悲剧的。

在亚戈形象的处理上，威尔第稍稍脱离了莎士比亚的原型。亚戈的魔鬼式的怀疑时而使他带有浪漫主义的、梅菲斯托费尔的特点。威尔第最初甚至打算用这憎恨人类的亚戈的姓名来称呼他的歌剧。他在亚戈身上看到了一个悲剧的主角，又看到一股恶毒的、毁灭性的力量。可能这也是由于受到波依托的歌剧《梅菲斯托费尔》中恶魔式浪漫主义气息的影响。但是现实主义倾向取得了胜利。威尔第说，“亚戈实质上是个到处作恶的人。但奥赛罗却是剧中主要人物，他爱、嫉妒、杀、最后则以自杀了结生命。”②

威尔第歌剧中亚戈形象的梅菲斯托费尔色彩并没有使他丧失莎士比亚剧作中赋给他的具体性格。凶恶而狡狯的阴谋家亚戈对谁都要算计。他机智、伶俐、险恶，头脑冷静，工于心计，这使他能驾驭别人，而不象钦基奥小说中的那个宵小人物。亚戈善于

---

① 别林斯基：《莫恰洛夫扮演的哈姆雷特》。

② 引自费尔曼：《晚年的威尔第》。

伪装，谁都称他是“忠实的”亚戈。可以从威尔第写给莫莱里的信中看出他对亚戈的设想是多么具体。“我仿佛看到了这位大主教、这个貌似忠厚的亚戈。你尽快画几个人物设计，尽快送给我。干脆根据第一个意念。就按人物设计初现在纸上的那样画。”（1880年2月7日）

威尔第在另一封信里说，“至于亚戈，你也许打算照你所说的，把他勾划成一个孱弱、瘦小的人，如果我没有误解的话，就是那种狡黠而恶毒得象楔子的小人物。如果我是一个扮演亚戈的演员，我宁愿扮成一个细长身材、薄嘴唇，有一对像猴子般紧靠鼻梁的小眼睛，头额高而扁，后脑异常突出。他的举止显得漫不经心、冷漠，神色犹豫而可笑。不论谈坏事或者好事，他都仿佛是对人关心备至……这种人可以欺骗任何人，如果有必要，甚至会蒙骗自己的妻子。宵小人物只能使任谁都怀疑，又谁也欺骗不了。”（1881年9月24日）

与亚戈形象相对比的，是那可爱的黛丝苔蒙娜纯洁的心灵和温柔的性格。

正如季格拉诺夫在他的关于《奥赛罗》的著作中所说的，“由亚戈形象所体现的恶势力以及由奥赛罗、黛丝苔蒙娜的崇高风貌所体现的光明气质两者之间的斗争，还有奥赛罗的悲剧，“他对人与人之间关系的纯洁真诚丧失了信心”① ——这就是威尔第歌剧的主要内容。

索列尔金斯基说过，《奥赛罗》是威尔第的高度成就，是真正现实主义的音乐剧。在《奥赛罗》中，丝毫不存在矫揉造作、结构松散的痕迹。情节直接引向悲剧性事件。暴风雨的场面，奥赛罗

① 季格拉诺夫：《威尔第的〈奥赛罗〉》。

的一切独白(第二、第三幕)，整个第四幕，这一切都十足切合于莎士比亚的剧作，就其动人的现实主义的音乐而论，也和莎士比亚相近。"①

在音乐中体现重大的激情，善于创造动人心魄的戏剧意境，心理色彩细致确定的管弦乐的表现力，和声大胆运用的美，旋律的清晰突出——威尔第艺术的这些优秀素质从来也没有像在《奥赛罗》中一样，表现得如此有力。只有在《奥赛罗》中，威尔第才能以充分的说服力，使一切的音乐语言要素服从于剧作构思，把一切的音乐语言要素包括在总的题材线索的发展之中。

《奥赛罗》音乐戏剧结构的主要特质之一在于音调的完整性。这是另一种统一，不同于瓦格纳的、整个歌剧音乐结构建立于其上的主导动机体系。《奥赛罗》中主导动机的运用，原则上和威尔第大部分早期歌剧(《露伊莎·米勒》、《茶花女》、《唐·卡洛斯》)中主导动机的运用无甚区别。

《奥赛罗》中的主导动机大部分是通过主题的发展，逐渐结晶而产生的；它们很少完整地传出，除非是在若干戏剧性作用特别重要的片断里。

暴风雨一场仿佛是歌剧的前奏(《奥赛罗》中没有序曲)，不但音乐形象丰富，威尔第而且还创造了出色的音调统一。

管弦乐的壮丽音响以其精巧独特的音色、鲜明有力的对比，传达了暴风雨的景象，但是绝不受音乐风景画意义的限制。正像《弄臣》中雷雨一场一样，《奥赛罗》的暴风雨一场具有更深刻的意义，它作为戏的引子，对亚戈和奥赛罗初步作了简单但是极有表现力的性格刻划。塞浦路斯的居民看着奥赛罗的船只和浪涛汹

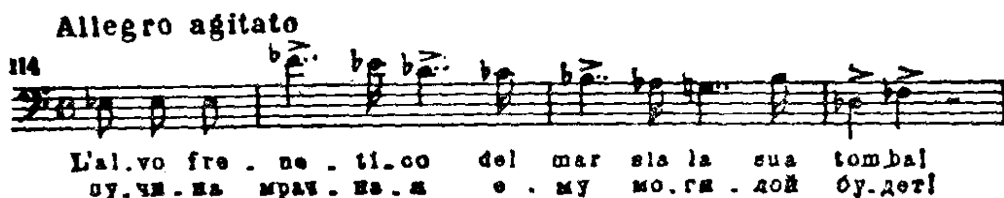
① 索列尔金斯基:《音乐论文选》。

涌的大海斗争。男声合唱中反复传出的齐唱乐句中表露了惶虑不安的心情：



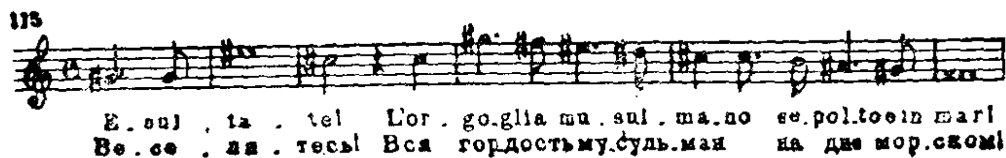
（歌词大意）：盲目而狂烈的飓风划破天空。

随即响起亚戈恶毒的预言“阴暗的深渊将是奥赛罗的葬身之地。”这一乐句在音调上和男声合唱的反复句有联系，但是旋律轮廓的尖锐、节奏的强硬，使它带有险恶的性质：
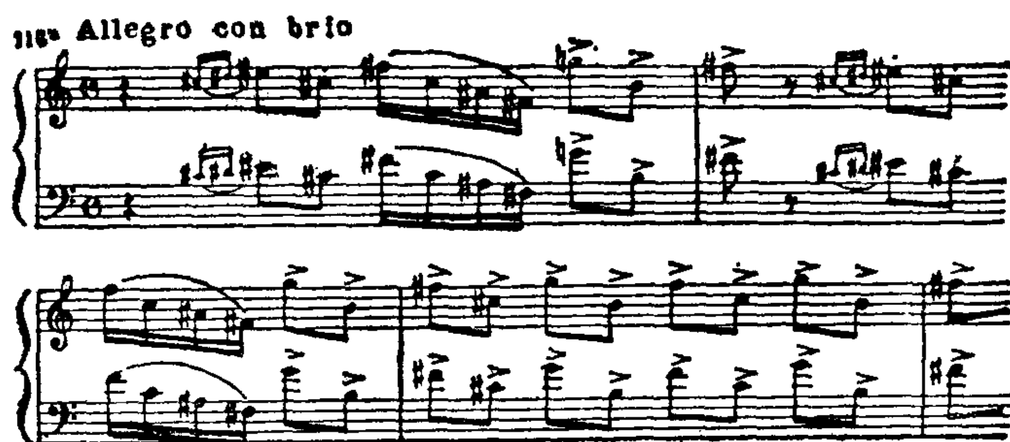


（歌词大意）：阴暗的深渊将是奥赛罗的葬身之地。
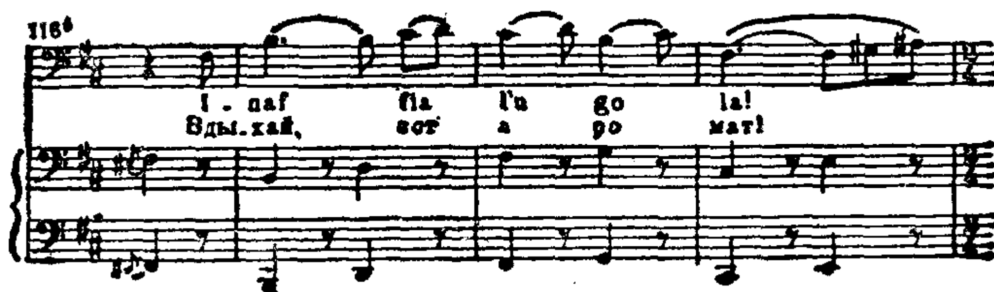
仿佛是回答亚戈的预言，传来了合唱的欢快的呼声：“他得救了”。奥赛罗登岸后第一句——“欢乐吧，伊斯兰教徒的一切骄傲在海底。”——带有进行曲节奏、宽广的旋律线条以及坚定的调式，这是对英雄性格的绝妙刻划；它是阴郁而震撼人心的暴风雨场面的鲜明对比，同时在音调方面，又是引伸自前段的音乐。

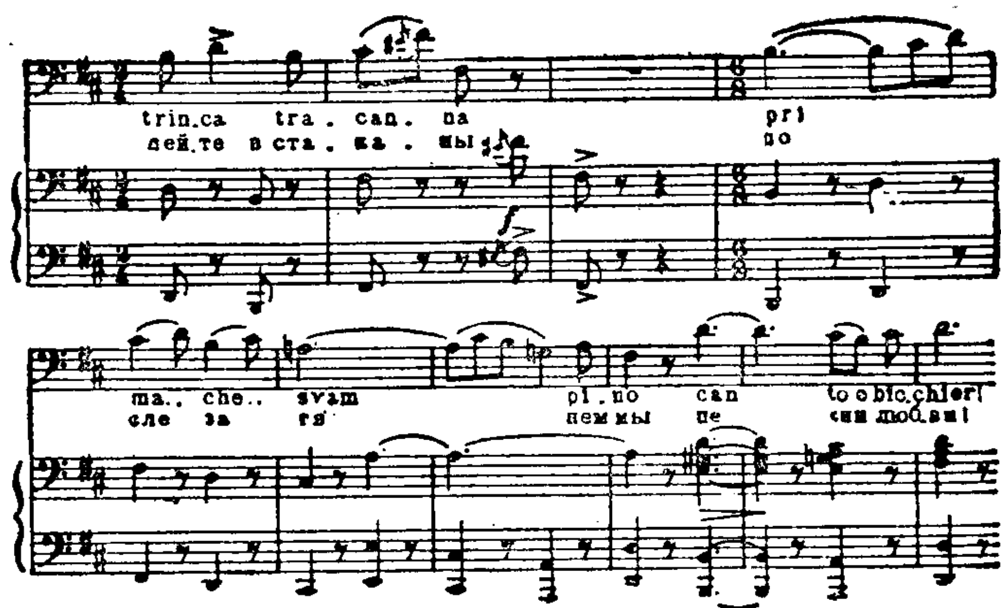


(歌词大意)：欢乐吧，伊斯兰教徒的一切骄傲在海底。

威尔第在《奥赛罗》中坚决不将歌剧分为若干分曲。音乐的不断发展符合戏剧的发展。这样做，并未促使《奥赛罗》中缺乏咏叙调-歌曲的插部。如果在情节发展过程中合乎戏剧的要求，主歌和重唱也会出现。但是威尔第有机地把它们引入剧情中去。亚戈的席间歌便是把歌曲引入歌剧结构中去的一个范例。在庆祝奥赛罗击败土耳其人的一片狂欢里，酒馆里挤满欢乐的人群。由合唱衬托的亚戈席间歌是情节的枢纽；它对戏剧结构起推动的作用，使整个事件进程有一个方向。亚戈挑起卡西欧和罗得里哥之间的不和，把蒙达诺也牵入争吵，他巧妙地将剧情推向悲惨结局。尖历有力的重音、旋律突然的生硬转折、强烈的切分音节奏等等勾划出亚戈的面貌，同时强调了席间歌怪诞而放纵的性质：







(歌词大意)：吸取那芳香，斟满酒，然后我们唱起爱情的歌！

忘情的呼喊、突发的笑声打断了歌曲。随着每一首新主歌的出现，又是一番纵饮狂欢。只听得一片笑声和呛气声。(歌曲丧失了轮廓的完整——丧失了亚戈和卡西欧相互交织的歌声的密接和应。)

在这一片气氛中产生了争执。熏醉的卡西欧刺伤了蒙达诺。

席间歌是阴险的亚戈链条中的第一个环节。他的对手卡西欧受人中伤，因其行为而被免职，亚戈接替他担任奥赛罗的副帅，下一步任务便是毁掉奥赛罗本人，当塞浦路斯的总督。席间歌是亚戈面貌最引人注意的刻划之一。他在歌剧戏剧结构中具有特别重要的意义。它的音响经常伴随着亚戈。亚戈不登场时它的音响也时常传出。当舞台发生的事件和他的诡计和狡诈行为有关时，就不时可以听到席间歌的音响。

第一幕中展示剧中各主要人物的形象。奥赛罗的形象在暴风雨一场中显得英勇，在他最后唱出的、充分表露他和黛丝苔蒙娜之间爱情的二重唱中，奥赛罗的形象又因新的刻划而更加丰富

化。这一场是莎士比亚剧作中没有的，但其内容取自莎士比亚剧作的第一幕(奥赛罗的独白，在总督前剖白，诉说那促使他和黛丝苔蒙娜接近的感情)这个伟大爱情的诗篇在威尔第的音乐中获得了十分真切的体现。
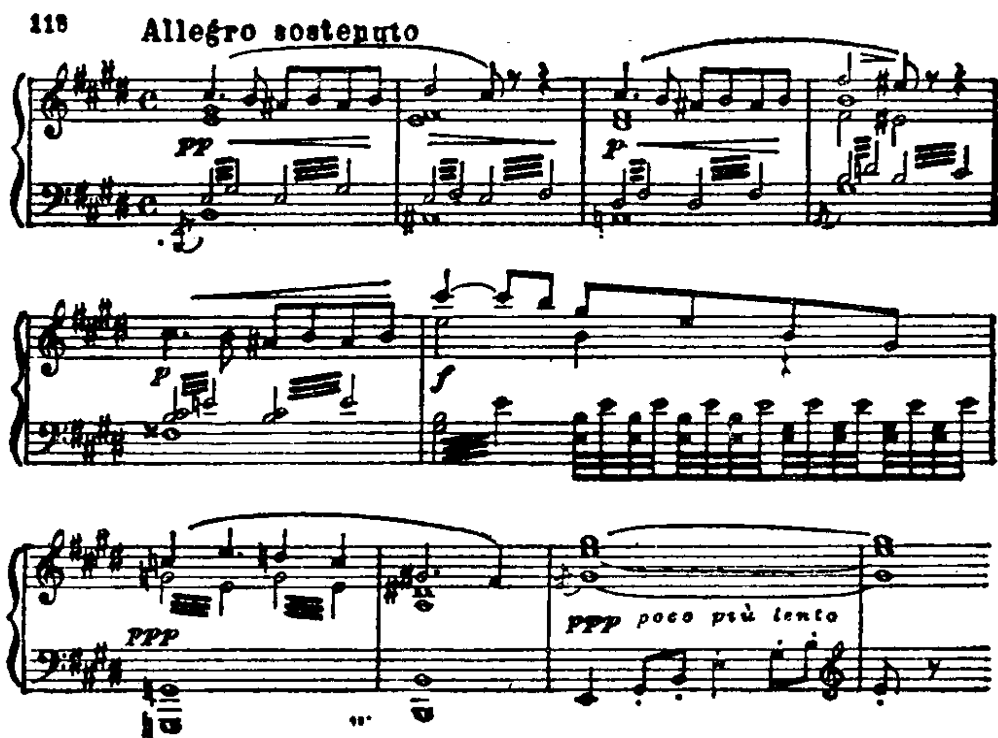
一个伸入二重唱的插部历历如绘地表达了黑夜的消逝：管弦乐音响逐渐中断而明朗化，剩下的只是(加上弱音器的)大提琴带有冥想意味的独奏，从中又引出一阵叹息(大提琴在高音区的四重奏)预告了狂热的爱情主题。

这里一切都令人信服——暴风雨平息后大自然的夜景，皎洁夜色背景前的激动人心的对话。崇高的激情、细致的抒情意味以及突发的热情在这段话中相互交替。

黛丝苔蒙娜缅怀往事时的、如牧歌般明朗的乐句，是一个表明歌声和乐声、歌声和旋律性朗诵、歌声和仔细觅来的“心理化”和声等等之间的出色交流的例子。

(歌词大意)：我的朋友，往事勾起你多么甜蜜的回忆。

奥赛罗和黛丝苔蒙娜的二重唱具有极其严整的形式，决定这一形式的，不是传统的公式，而是情绪内容：寂静夜晚的沉思冥想，对于经历一场暴风雨的种种回忆，引向二重唱高潮——爱情主题——的初次相逢的悲喜感受。



在整个音调发展的准备之下，这个主题在第一幕结束时传出庄严的乐声。它在《奥赛罗》的音乐戏剧结构中具有重大作用，但是爱情主题只是在歌剧的最后一幕才再度完整地传出。

亚戈、奥赛罗和黛丝苔蒙娜的形象在第二、第三幕获得进一步发展。亚戈把罗得里哥和卡西欧网入他的阴谋，成为他手中的盲目工具。他用巧妙的谎言逐渐破坏了奥赛罗对黛丝苔蒙娜的信任。

亚戈的音乐舞台形象绝不简单。亚戈善于在佯装热心的面具

下掩盖他真正的性格，因此他的音调带一种轻柔的、甜言蜜语的气息。但是他的性格刻划中最主要的则是刻毒、无耻地揶揄，时常是阴暗的猜疑和“恶魔般的”热情。亚戈面貌中的梅菲斯托费尔的一面充分表现在他的独白《信条》中（“命运只是安排我去为非作歹。”）阴暗的激情、恶毒的讽嘲在管弦乐最初的齐奏中可以听到，这一齐奏往往被中音提琴和双簧管震音的讥刺呼喊所打断。亚戈表示反对人类的一切崇高理想，他对人——“空虚命运的玩物”——进行恶毒的揶揄。

在用自由咏叙调风格写成的独白音乐中，阴郁怪诞的性质获得了合唱的音响。独白和亚戈的席间歌之间具有潜在的主题联系。同时在《信条》的个别音调中产生了奥赛罗的“怀疑”的动机，这种怀疑是亚戈和奥赛罗二重唱中初次出现的。亚戈用模糊的暗示挑起奥赛罗对黛丝苔蒙娜的忠诚初步怀疑，他又阴险地劝他谨防妒嫉，说妒嫉会像蛇一样缠住人的心。在这个曲意奉承、由管弦乐齐奏伴奏加以强调的主题中，有两个主题因素对歌剧剧作结构具有重要影响。第一乐句（劝告谨防妒嫉）的爬行的半音，时常伴随着亚戈，他正在进行他的破坏活动，把怀疑的毒药输入奥赛罗的意识：

119 Moderato

Te. me. te si. gnor la ge. lo. si. a

ска. жу толь. ко рев. но. сти стра. ши тесь.

ppp morendo

（歌词大意）：我说，只是你要谨防嫉妒。

从这一乐句产生出阴郁的齐奏主题，后者可以称之为宿命的主题：

120 Moderato

legato

E u - ni - dra fo - sca, li - vi - da, cie - ca,

Змей об - ви - ва - ет сер - дце нам, сле - по,

col suo ve - le - no se ste ssa at - to - sca,

соб - ствен - ным я - дом се - бя пи та - ет.

pp

vi - vi - da pia - ga le squar - cia, il se no.

ду - шу ог - нем жжёт и сер - дце тер - за ет.

（歌词大意）：蛇缠绕着我们的心。自尝毒果，五内俱焚。

后来，这个主题几乎就始终伴随着奥赛罗。它表明了亚戈的诽谤在奥赛罗心中挑起的痛苦的意念和感觉；它也时常伴随着黛丝苔蒙娜，预示着奥赛罗的“薄命”（希腊语“黛丝苔蒙娜”的涵意即“薄命”），妻子的悲惨命运。经常只传出这一主题的个别音调和回响，它们不时结合着爱情二重唱淡淡的影子。这一主题的回音在第二幕美妙而带有戏剧性对比的四重唱也可以听到，这里突出表现了各主要人物的情绪：奥赛罗内心中对黛丝苔蒙娜的信任和亚戈挑起的疑念两者相互斗争；钟情的黛丝苔蒙娜的困惑和温顺的亚戈的凶狠专制，他逼着爱米丽亚把黛丝苔蒙娜丢失的手帕交给他；还有爱米丽亚的拒绝。在四重唱结尾，这一主题的音调在管弦乐伴奏下不断传出——黛丝苔蒙娜的请求赦免卡西欧再度引起奥赛罗的怀疑。

歌剧的整个第二幕是在奥赛罗心灵中的一场惨烈斗争的标志下进行的，这是亚戈形象所体现的恶行和黛丝苔蒙娜所体现的光明行径之间的斗争。这一斗争的关键因素是奥赛罗的独白，独白

结束时奥赛罗在一阵狂怒中扑向亚戈。奥赛罗意识到，对黛丝苔蒙娜的纯洁道德丧失信任，使他濒于崩溃；他生活中的一切都毁灭了。奥赛罗被猜疑所折磨，他的深重痛苦和愤怒与亚戈的甜蜜音调相对比。他向亚戈讨索证据。“忠实的”亚戈虚构故事，说卡西欧梦中呼唤情人黛丝苔蒙娜，这时响起了“怀疑”主题的半音音调。声乐线条美妙之至，并且追随着亚戈语调的每一变化。亚戈的音调在夜曲音响的背景前和爱情二重唱的淡淡影象结合在一起（这一手法令人想起浪漫主义手法的主题转换——我们指的是李斯特b小调奏鸣曲中的主题演变）：

121

sotto voce parlato

più ppp

Cau - ti ve - glia - mo! l'e - sta - si del
На стра - же бу - дем О, и весь я бла-

ciel - tut - to m'in - non - da
-жен - стве у - то - па - ю.

（歌词大意）：我将去巡守，逍遥自在。

最后的证据——黛丝苔蒙娜的一条手帕，仿佛是亚戈从卡西欧处取来的。奥赛罗信服了。结束这一幕的奥赛罗与亚戈二重唱“发誓报复”，表明亚戈的胜利。（二重唱带着阴郁、稳沉的固定旋

律公式。)

奥赛罗的心灵处于黑暗势力的支配之下。亚戈大功告成。在第三幕悲剧气息浓重的管弦乐引子中，传出了运用复调处理手法的“宿命”主题。对比奥赛罗在第二、第三两幕中的独白，特别有助于了解他的内心状态的演变。第一个独白的激情、郁怒说明奥赛罗内心的坚持斗争，最后导至狂怒(弦乐的逐渐 crescendo，直达整个乐队的高潮，这时奥赛罗将亚戈扑倒在地)。在第二个独白中是失望、阴郁——声乐中凝固的宣叙调，伴奏中犹如一个死沉的意念的固定音型，令人想起亚戈的恶鬼面貌。按托耶的确切见解，亚戈隐然是在这里的，他虽然不在舞台上，但指引着事件发展的方向。①
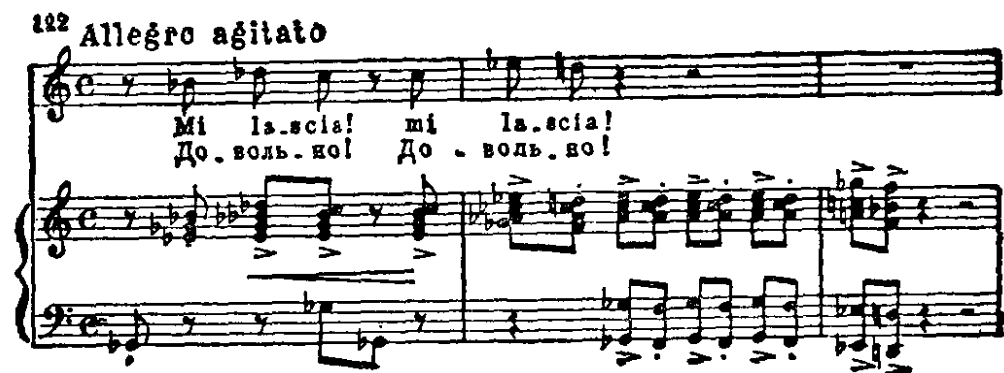
奥赛罗与黛丝苔蒙娜二重唱出现在第三幕奥赛罗的独白之前，心理刻划尖锐，是伟大歌剧作家固有的手法。二重唱的基础是黛丝苔蒙娜纯朴率真的旋律；即便在奥赛罗狐疑而忍耐的答话中也夹杂着黛丝苔蒙娜的旋律。黛丝苔蒙娜为卡西欧说情，引起奥赛罗怒火中烧；他仍旧打算保持外表的平静——奥赛罗的声部像化石般生气全无，但管弦乐表明他内心的不断增长的骚乱。这一场戏的高潮是黛丝苔蒙娜悲切的旋律(Andante mosso, a-moll)，它出现在(巴松管、法国号、长号)和弦阴惨搏动的背景之前。但是黛丝苔蒙娜的痛苦和爱情在奥赛罗动荡的心灵中未获反响。他已屈服于亚戈的恶念。

二重唱的主题(作曲家傍注：“带着可怕的平静和讥刺色彩”)在奥赛罗最后向黛丝苔蒙娜答话时，听来确实可怕。在结束这一场戏的管弦乐插部中，“宿命”主题再度清楚地出现。

---

① 见托耶：《威尔第》。

正如以前谈过的，爱情主题对奥赛罗与黛丝苔蒙娜的情节发展也有重大作用。它的音响几乎始终伴随着黛丝苔蒙娜。从爱情主题中引伸出一种呻吟音调，表明奥赛罗的痛苦。



（歌词大意）：够了，够了！

爱情主题在第三幕的复调结尾获得重大发展（七声部、二合唱和管弦乐的对位声部），就音乐戏剧结构的突出有力而论，就高度技巧而论，不输于莫扎特的《唐璜》中的出色重唱。这里，在一个戏剧枢纽上连接了莎士比亚悲剧中循序发展的事件：接见威尼斯使臣的壮丽场面，奥赛罗内心的痛苦、悲惨的孤独，苔丝黛蒙娜当众受辱——被摔倒地上——后的无限痛苦感受。

在这七重唱中，形式的严整（包括有力的再现部在内的三部形式）结合着对戏剧发展结构的充分服从。德鲁斯金曾经出色地刻划了这个七重唱的情绪内容："从此就不再回顾往事了；悲剧直遽地趋向结尾。最后一次聚会在一起的悲剧参与者和见证者在重唱中茫然若失。"① 受难的黛丝苔蒙娜的形象主宰着整个重唱；在她激情的旋律里传出爱情主题的回音。但亚戈没有中断他的破坏活动（他唆使罗得里哥刺杀被任命为塞浦路斯总督的卡西欧，又

---

① 德鲁斯金：《歌剧的音乐戏剧结构问题》。

唆使奥赛罗下决心杀害黛丝苔蒙娜）。这是斗争的最后阶段，亚戈成了获胜者。奥赛罗咀咒黛丝苔蒙娜。长号的险恶音响加强了这一时刻的恐怖。

如果说，奥赛罗两次独白的对比，有助于了解其面貌的变化；那末，对比黛丝苔蒙娜在第一幕、第三幕最后一场和第四幕的爱情二重唱以后，她的命运的演变就表现得特别清楚了。

为了感受黛丝苔蒙娜所经历的悲惨道路，只需要比较一番地追念欢乐往事的乐句（见谱例117）和她在第三幕结尾时爱米丽亚的谈话：

123 Allegro sostenuto

E - mi - lia! U - na gran nu - be tur - ba il
Э - ми - лья! Сгу-стя-лись гроз - но ту - чи

sen - no d'O - tel - lo e il mio de - sti - no.
на че - ле О - тел - ло и на - до мно - ю.

（歌词大意）：爱米丽亚！阴云在奥赛罗和我的顶际收聚。

这一场结束时的惊人对比：奥赛罗昏厥，身旁是自庆得计的亚戈，幕后是群众欢迎奥赛罗的快乐呼声。亚戈话语的阴险音调："我用脚后跟能将他踩死，请看这无力的狮子。"令人想起他在暴风雨一场的恶毒预言；这里也对比了亚戈的恨奥赛罗以及人民的爱奥赛罗。
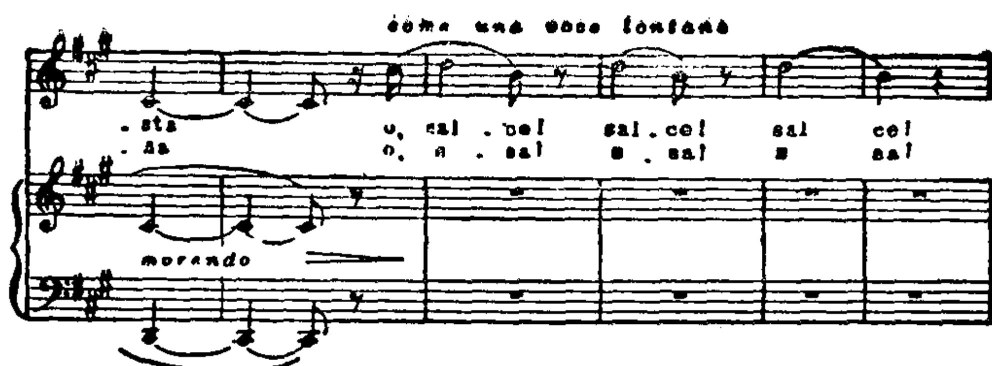
第四幕特别有助于揭示黛丝苔蒙娜的风貌。被死亡临近的预感所困，她唱起一首自幼就熟悉的歌——关于杨柳的歌。

波依托在编写脚本时，曾经提出过这首歌的初稿——抒情而沉静的浪漫曲，威尔第没有同意。他希望用一首民间气质的歌曲表达出黛丝苔蒙娜内心的困倦和痛苦的绝望。在这首咏唱杨柳的朴实感人的歌曲中，在旋律美丽的清新调式①中表露了奥赛罗妻子的纯洁动人的形象：

124 Andante mosso
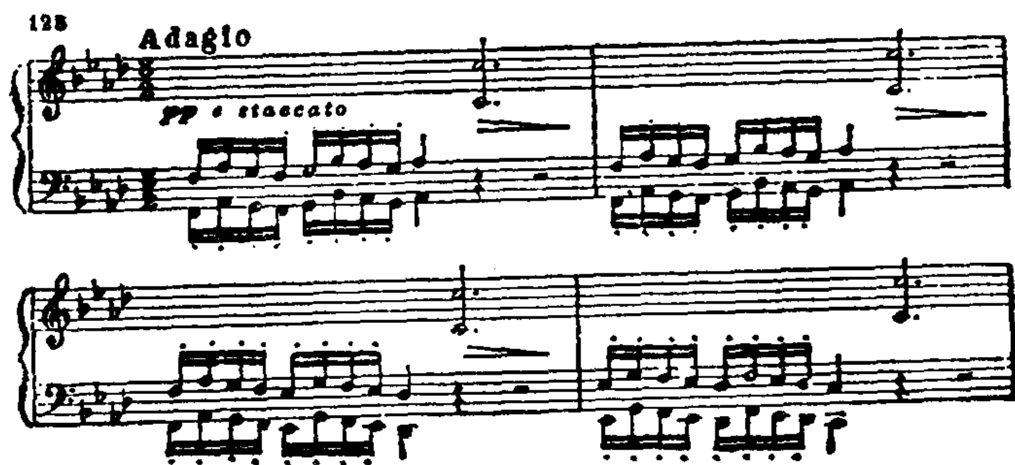
Pian - gea can - tan - do nel l'er - ma lan - da pian gea la me -

① 在调式色彩和音调方面，杨柳之歌都接近于旧意大利民间歌曲。在这首歌的旋律里，正像《阿依达》的若干旋律一样，自然小调结合着和声小调，同时有提高的七音级和自然的七音级相对比。歌曲的主部夹杂着同名大调的器乐变化手法（与阿依达浪漫曲的手法相同）。特别值得注意的是副歌的和声，副音级的三和弦两度夹杂着不常使用的四六和弦（主音和六音级）。



（歌词大意）：她颓唐地头垂胸际，歌唱着杨柳！杨柳！杨柳！

这首歌曲之前是一个不大的管弦乐引子，英国号悲切的独奏表达了黛丝苔蒙娜的心情；她和爱米丽亚的简短对话也充满愁闷——黛丝苔蒙娜谈到死亡的预感。她茫然地唱着这首歌，仿佛在唱自己的身世。旋律重复无变化，但在管弦乐伴奏的变体中表露黛丝苔蒙娜感情和思想的演化。她向爱米丽亚告别——祈祷，小提琴在最高音区的结束的和弦——是刻划这个动人形象的最后笔触。在奥赛罗出现时，笼罩于一瞬间的、神秘的寂静气息被不断增长的惶虑气氛所代替。（管弦乐声中险恶地传出低音提琴的徐缓音调；弦乐器低沉的、葬礼曲般的单调音响像蠕动的阴影，其中贯串着“宿命”主题的轮廓；这一主题的轮廓在杨柳之歌的旋律中也可以看到）：



在这一场戏中，威尔第也许是作出了整个歌剧中最富于戏剧性的对比。黛丝苔蒙娜纯洁而温柔的性格和受恶势力拨弄的奥赛罗两相对照，奥赛罗只有一个意念——杀死黛丝苔蒙娜，别无其他出路。

这一幕的整个事件不停顿地急遽发展。奥赛罗和黛丝苔蒙娜的简洁对话，带着管弦乐中不断重复的葬礼曲乐句，导向不可避免的悲剧性结局。

奥赛罗俯视被害的黛丝苔蒙娜，威尔第能够特别有力地在下述话语中表现出奥赛罗的悲剧的深刻性："苍白、呆然不动而美丽的你啊！"，在管弦乐全然沉默时，这几句话与其说是唱出，毋宁说是讲出的。

当奥赛罗自杀时，管弦乐中亚戈的"恶魔"音乐的回响强调了他的阴谋活动和奥赛罗死亡之间的联系。但是光明的因素胜利了。管弦乐中两度出现的爱情主题获得了新的意味。当奥赛罗自杀时，这一主题最后一次传出。亚戈阴谋败露。奥赛罗确信黛丝苔蒙娜无辜，他在对她的完美道德重新产生的信任中死去。

威尔第在写《奥赛罗》时，内心感到有一股巨大的创作热力。他说过，这件工作是他最大的愉快。他极度热情地投入演出的排演工作。威尔第和歌手们在一起练习声部，帮助他们找到舞台形象。著名的塔曼尼奥扮演奥赛罗①。威尔第不满意塔曼尼奥在台上的自杀表演。为了向演员说明应该如何在舞台上死去，这位高龄的作曲家从演员手中夺过刀子，逼真地跌倒在地，滚下台阶，

① 塔曼尼奥在俄国扮演奥赛罗，大获成功。

使在场的人大为惊叹。

《奥赛罗》于1887年2月5日在拉·斯卡拉剧院"初次上演。意大利像迎接民族节庆一样准备着这一天的来临。十六年来意大利人等待着《阿依达》作者的新作问世。初演之日，英、德、法、美各国都有特派记者参加，他们在每一幕幕间休息时拍发电报向编辑部报导演出情况。《奥赛罗》受到满座听众的热烈欢迎。

演出结束时，威尔第和波依托一同登台。他认为波依托是这次胜利庆典的出色参预者。威尔第在私下曾经向知友们说过："如果我年轻三十岁，我很愿意在明天就开始写一部新的歌剧，条件是由波依托为我写脚本。"①

威尔第不无感伤地和他多年来琢磨的作品分手。他说："我喜欢和奥赛罗、黛丝苔蒙娜相处在一起。现在听众由于渴望新事物出现，把他们从我那儿夺走了。给我留下的只是回忆往日和他们互诉衷曲，回忆我和他们的一段愉快的亲密接触。"②可是，回到圣·阿加塔以后，威尔第就十分关切地在报章杂志上注视他的歌剧的命运。《奥赛罗》很快就获得了世界性声誉。报刊上的大量评论指出了威尔第歌剧新作的优点。

在有关《奥赛罗》的评论中出现了不同的意见。某些批评家虽然一致同意威尔第的歌剧是一件极为出色的作品，但是认为《奥赛罗》的朗诵风格接近于旧意大利大师们的写法，特别是蒙特维尔第的写法。另有些人倾向于认为《奥赛罗》中有瓦格纳的影响。有一位英国批评家的见解很有趣，他说，在《奥赛罗》中，威

---

① 见托耶：《威尔第》。

② 引自赫赛：《威尔第》。

尔第"推翻了瓦格纳的学说，其令人信服的程度使瓦格纳本人也感到吃惊。"①

的确，《奥赛罗》是威尔第反对瓦格纳风格的一种创作发言。威尔第没有脱离意大利古典歌剧的基本原则，他没有否认，而是刷新了意大利音乐剧；威尔第把他的歌剧改革和瓦格纳的歌剧改革作了对比。

瓦纳格所持论据的出发点在于，意大利音乐剧作为陈规旧套和无谓炫技的温床，应该被取消。按瓦格纳的意见，新的音乐剧应该在崭新的风格上建立起来。瓦格纳与古典歌剧学派断绝关系，摒弃传统的歌剧形式，他在他创作活动的晚期趋向于否认音乐剧的本质。《帕西法尔》便是一种缺乏戏剧发展动力的、交响乐化的清唱剧-神剧。

很特出的是，柴科夫斯基和里姆斯基-科萨科夫虽然对瓦格纳这位交响乐作曲家有高度评价，但是首先否定瓦格纳的歌剧改革原则。柴科夫斯基说过："我一面对这位作曲家表示赞叹，一面却很少同情所谓'对瓦格纳理论的崇拜'。作为作曲家，瓦格纳当然是本世纪下半叶音乐界最杰出的人物之一，他对音乐的影响是巨大的。……但是，根据我的深刻而坚定的信念，他是一个走上歧路的天才。瓦格纳是伟大的交响乐家，但不是歌剧作曲家。……瓦格纳使我们惊叹的一切，事实上都属于交响音乐之列。……在三部曲和《帕西法尔》中，瓦格纳不考虑到歌手。歌手们在这些美妙出色的交响乐中起着（乐队编制中的）乐器的作用。

关于瓦格纳主义，有何可说的呢？为了成为瓦格纳主义

① 见托耶：《威尔第》。

者，应该宣说些什么信条呢？这就是，必须摒弃一切非瓦格纳所写之物，必须轻视莫扎特、舒柏特、舒曼、肖邦；必须表现急燥、兴趣狭窄、胸襟狭隘、性格古怪。——不，我虽然尊敬这位为《罗恩格林》和《洗衣棒棰高飞》写了序奏的杰出天才，虽然虔诚谟拜预言家，但是我不拟宣传他所创立的宗教。"①

里姆斯基-科萨科夫对瓦格纳歌剧改革的观点，和柴科夫斯基的见解十分接近。他认为，瓦格纳以其歌剧活动"划了一道令人望而却步的界线。"②

瓦格纳的歌剧原则——特别是回避坎蒂列那、回避宽广咏叙调歌唱——使威尔第难以首肯。威尔第认为不能容许器乐因素在歌剧占主导地位。他说过："歌剧是歌剧，交响乐是交响乐。"（致阿里瓦本纳的信，1884年 6 月10日）。瓦格纳歌剧中声乐旋律的器乐化，是威尔第难以苟同的。在威尔第作品中，声乐性格始终起主导作用，就具体音调表现力来说，甚至管弦乐也成为声乐。

在宣叙调写法中，威尔第也不背弃意大利声乐艺术的传统。威尔第号召青年作曲家在往昔意大利大师的宣叙调中进行"探索"，"从旧事物汲取纯朴的气息，以适应现代的要求。威尔第自己就是走的这条道路，创造了他晚期的一些优秀歌剧。威尔第的声乐宣叙调写法具有音调表现力，在戏剧性上切合词意，它们很接近的是蒙特维尔第歌剧中的宣叙调写法以及旧时代宣叙调式的意大利民歌，而不是瓦格纳的一些主要是器乐的宣叙调。卡西金写道："在瓦格纳的作品里，整个事件进程的主要解释者是管弦乐。管弦乐是整个作品内容的体现者，而人物声部在大部分情况下起次

① 《瓦格纳及其音乐》——柴科夫斯基的一篇不很出名的短评。载《苏联音乐》杂志1949年第 7 期。

② 里姆斯基-科萨科夫：《瓦格纳和达尔戈梅斯基》，载《音乐论文与短评》。

要作用，重复管弦乐的某种声音，而在自己的朗诵(декламация)中服从整个管弦乐的活动。在威尔第的旋律性宣叙调中占主导地位的是歌声，只是歌声；管弦乐处于完全从属的地位，在和声上支持和衬托声乐声部，但从不侵犯其独立性。”①

正像瓦格纳一样，威尔第的音乐剧的基础在于使音乐不断发展的原则符合于剧情的发展。但是威尔第的歌剧与瓦格纳的音乐剧相比，是某种截然不同之物。剧情的尖锐性；在历史地形成的咏叹调和重唱的形式中揭示音乐和戏剧的内容；声乐作为整个音乐结构的基础——对意大利音乐剧的这些最重要的原则，威尔第是从不让步的。

威尔第音乐语言中的调式和声基础与瓦格纳的迥然不同，这也具有重大意义。里姆斯基-科萨科夫说过：“他（指瓦格纳——本书作者所加）的和声是一种丰富多采的多声部，某些地方达到惊人的优美程度，它整个代表着一种绝对雅致的、趋于极度紧张的风格。……

“瓦格纳忘掉了两种有力的因素——严整的和自由的风格，忘掉了简单和含蓄，他只是崇尚奢华，不使用多样化和对比等有力的艺术手段。一味使用精雅风格，造成了千篇一律的华巧和兴奋之感。”②

对于威尔第说来，瓦格纳“丰富的多声部”的华丽气息以及瓦格纳紧迫手法(нагнетание)(半音阶调式、椭圆形进行〔Эллиптические последования〕大量的转调模进）都不是典型的。威尔第在其和声中是自然音性质的，正像意大利民间音乐也是自然

---

① 卡西金：《意大利私营歌剧团在莫斯科的演出。威尔第的歌剧〈奥赛罗〉》。

② 里姆斯基-科萨科夫：《瓦格纳和达尔戈梅斯基》，载《音乐论文与短评》。

音性质的一样。从自然音调式基础中既产生了威尔第的严峻力量，又产生了他的抒情音乐的纯洁而温婉的性质。

从意大利民间音乐的特性中产生了威尔第成熟时期歌剧中和声的独特性——副音级四六和弦与三四和弦的大量而异样的运用、大胆的平行；由此还产生了对于威尔第说来是如此典型的四度音响；威尔第善于从四度音响里引出风格独特的、异常多样的色彩。他用四度音响刻划了复仇心切的费耶斯科的坚决不愿和解（见谱例71），刻划了拉达米斯的狂热的咏叹调（见谱例94），而在平行的四六和弦的进行中产生了黛丝苔蒙娜充满悲剧性的、预感未来命运的对话（见谱例123）。四度音响时常具有色彩性意义。它们在《唐·卡洛斯》第二幕序奏中，在亚戈叙述卡西欧梦境中都创造了印象派的、小夜曲的色彩。（见谱例121）

威尔第和声的清新不在于运用复杂紧张的和音，而首先在于声部进行的不同寻常，在于三和弦的自由、独特的运用，在于某些和声与调性的鲜明对比（《阿依达》第三幕祭司的歌便是杰出的例子）。威尔第喜爱三度的浪漫主义的对比、同名大调和小调的对比（阿依达的浪漫曲、黛丝苔蒙娜的杨柳之歌）。的确，在威尔第的某些作品（《唐·卡洛斯》以及《阿依达》、《奥赛罗》）中，能够发现类似瓦格纳的和声；但这只是些短的插部。按照波格耶连夫斯基的正确见解，只要倾听几十小节，就足以识别威尔第音乐与瓦格纳音乐之间的根本区别。

现在举威尔第歌剧最和瓦格纳音乐接近的一段：奥赛罗与黛丝苔蒙娜爱情二重唱中的一段，作为例证。（见谱例118）在这首二重唱中，“特里斯坦式”的痛苦绝对不是趋于“特里斯坦式”的终止，而是趋于纯粹意大利式的终止，它带着威尔第惯用的三度的音级的进行以及四六和弦的独特运用（主音、降六音级的四六和

弦、属音、主音)。

威尔第的和声从来不限制和排斥旋律，后者始终是主导。根据卡西金的出色说法，威尔第“不为他的旋律害臊，而是使它们充分发展，完满收束。”①

对于威尔第的戏剧性旋律手法说来，长时间而强烈的紧迫手法是典型的，这种手法导致鲜明的、使其臻于完成的高潮。《纳布柯》中阿比加依拉的咏叹调和《西西里的晚祈》中埃莱娜的叙事曲便是如此。高潮时常由整个场面的旋律发展作为准备，例如在《厄尔南尼》中，密谋场面的高潮便是爱尔薇拉的祈祷。安娜丽斯的热情号召由姑娘们的合唱加以准备（《阿依达》第二幕）；《阿依达》第二幕结束时阿蒙那斯罗的故事叙述以及结束叙述的、祈祷和平的旋律——是造成抒情高潮的、巨大戏剧性紧迫手法的杰出例子。但是除了巨大紧张性的旋律以外，威尔第也善于创造明澈的旋律。我们已经指出过露易莎、薇奥列塔、阿依达辞世时的“飞翔的”旋律之间的共同性，还有《Agnus Dei》(《神的羔羊》)和吉尔妲咏叹调中极其纯净的声乐线条的朴实动人，还有阿依达和拉达米斯终场二重唱旋律的“飘渺”。

现在来谈这个二重唱起首乐句的音调发展（见谱例105)。这里，发展是完全对立的，音程不是逐渐增长和尖锐化，比如，在上述爱尔薇拉的旋律中便是如此(见谱例8)。在起首乐句中坚持运用(由切分重音加以强调的)大七度音程；随后，支撑音程的紧张性逐渐减弱(大七度——增四度——减五度)。

特出的是，威尔第的旋律尽管在音调上十分切合词意，但在发展中又不受词的限制；它们始终具有内在的、从音乐本身出发

① 卡西金:《朱塞佩·威尔第》(生平事略)。

的发展逻辑。与此同时，威尔第的旋律手法一贯与剧情融合无间，它从来是带戏剧性的：节奏、旋律呼吸的性质对情绪的每一变换都有敏锐反应。从这里就产生了威尔第音乐中特别丰富的节奏。作曲家时常能凭借力度和节奏的重点，在非重音的拍子上分辨出音程的音调表现力(源自民间歌曲的一种特征)。《游吟诗人》第四幕中列奥诺拉的咏叹调，《阿依达》第二幕结束时祈求和平的旋律，杨柳之歌，特别是阿依达和拉达米斯终场二重唱——这些都是范例。

柴科夫斯基指出过威尔第艺术的民间根源，他透辟地强调了威尔第的创作对于新一代意大利作曲家所具的进步意义。

柴科夫斯基说过："天才的老翁威尔第在《阿依达》和《奥赛罗》中为意大利音乐家开辟了新的道路，而丝毫没有倒在德国派这一边。(因为有许多人很不公平地认为，威尔第是步瓦格纳之后尘。)他的年轻的同胞面向德国，打算以强行蜕变的代价在贝多芬、舒曼的祖国获取桂冠，打算像勃拉姆斯一样，力求高深莫测、那怕是枯燥乏味也罢，只要人们不将他们和那大群意大利作曲家混在一起，这些意大利作曲家直到目前为止还是用尽方法把水掺进贝里尼和多采尼蒂过时的歌剧旧调中去。……我坚信，只有当意大利人不再违背自然的爱好，忽而参加瓦格纳一派，忽而归入李斯特或勃拉姆斯一派，只有当他们开始在民间创作的土壤中汲取新的因素时，意大利的音乐才能进入一个新的繁荣时期。"①

① 柴科夫斯基：《1888年国外旅行自述》。

十七、《法尔斯塔夫》。晚年

当威尔第最初起念写《法尔斯塔夫》时，思想还不明确。但是，众所周知 早在六十年代他已经考虑过这一题材。不难想像，关于第一部喜剧《一日为王》失败的回忆，长久阻止他产生同样的打算。可是，威尔第显然没有放弃在这一体裁方面再度一试身手的愿望。据说，他曾经考虑过用音乐体现莫里哀的喜歌剧《伪君子》。

威尔第在写给朱里奥·里科尔第的一封信里表明了他对喜歌剧的兴趣。写这封信的原因在于罗西尼曾经发表意见，说威尔第是个不善于写喜歌剧的作曲家。威尔第说："我在您的杂志上读到杜布雷描述我们初次会面的情况以及谈到罗西尼的《朱比特》(正如梅耶贝尔对该剧惯用的称呼)…… 二十年前我就为歌剧寻找喜剧脚本，而现在当我实际找到的时候，您却让这篇文章怂恿听众毫无理由地希望预先否定我的歌剧。"(1879年8月28日)可惜不了解，当时是什么题材引起威尔第的注意。

完成《奥赛罗》时，威尔第确信这是他最后的一部歌剧了。他担心，在他将来的音乐中会表现出他的暮年，担心他的创作中会出现暮年的冷漠气息。威尔第不能忍受艺术中的冷漠气息。波依托作了很大努力，终于说服了威尔第决定以莎士比亚的喜剧作题材再写一部歌剧。

1890年11月，威尔第收到波依托的《法尔斯塔夫》的完整脚本，认为写得出色，几乎未作任何修改。人们很快就传说，威尔第在写一部新的歌剧。记者纷纷来访，提出问题，威尔第回答说，他写这部歌剧是为了自己，关于这部歌剧还没有肯定的计划，也不知道能否将它写完。最初他甚至打算《法尔斯塔夫》不在米兰，而在他的圣·阿加塔别墅中上演，供他的一些知己朋友欣赏。

1892年夏天，《法尔斯塔夫》的总谱宣告完成。在拉·斯卡拉剧院开始排演时，威尔第不止一次地强调，如果表演不合己意，他保留取消该剧上演计划的权利。这一点表明，享有盛誉的作曲家没有忘记《一日为王》的遭遇，也许是因为他不能对他的第二部喜歌剧毫无顾虑。

《法尔斯塔夫》于1893年2月9日正式公演。演出成为八十高龄作曲家的重大庆典。意大利人把这部歌剧的巨大成功看作是民族的胜利。意大利政府因《法尔斯塔夫》的演出，决定授予布赛托侯爵封号，以表彰歌剧作者的功绩。对于威尔第的民主面貌说来，很特出的一件事便是，他听到这消息以后，立即写信给一位政府官吏，坚决拒绝接受封号。

在写作《法尔斯塔夫》时，威尔第写信给他的一位同胞——他的传记作者G.莫那尔第，说他对喜歌剧已经考虑了四十年，而《温莎的风流娘儿们》他已经知道了五十年；但是不可克服的困难长久阻碍他用莎士比亚的这个喜剧题材写歌剧。“现在波依托取消了一切的‘不’，给了我一部不同凡响的抒情喜剧。我乐意为它配乐。……法尔斯塔夫是一个以玩笑方式作出种种欺诈行为的骗子手。他是个典型人物。歌剧充满喜剧性。”(1890年12月3日)

总谱完成以后，威尔第给他的最后的产儿写下了几句诙谐而

又凄然的临别赠言：

> 一切都已经完成。去吧，去吧，约翰老弟，——
> 走你自己的路吧，只要寿命加以容许。
> 可笑类型的骗子手
> 始终存在，在各式的面具之下
> 到处存在。去吧，前去吧！
> 我在和你道别！！！

威尔第和法尔斯塔夫分手时，其痛苦不下于当初与奥赛罗、黛丝苔蒙娜分手的情况。他和他相处已久，并且喜爱上这个人物。对于他说来，莎士比亚的法尔斯塔夫成了一个带有种种可笑、可恶而又迷人的面貌的生动人物。

法尔斯塔夫是莎士比亚笔下最复杂的典型之一，是个潦倒的贵族、饕餮之徒、酒鬼、游手好闲者、无原则的犬儒派。法尔斯塔夫同时又以其旺盛的生命力、玲珑剔透和插科打诨的聪明令人折服。法尔斯塔夫不仅能嘲笑，而且能嘲笑自己——这就是他的迷人之处。

波依托根据莎士比亚的两个戏剧作品，创造了法尔斯塔夫这个生动突出的形象：《温莎的风流娘儿们》的题材——约翰·法尔斯塔夫先生失败的恋爱冒险故事加上历史纪事《亨利第四》中的一些场面。其中体现了那个不安本份的骗子手和酒徒、从来没有丧失过愉快心情的大言不惭者法尔斯塔夫。

从历史纪事中采用了更全面地表现法尔斯塔夫性格的一些生动的片段：法尔斯塔夫关于"光荣无用"的独白、醉鬼巴尔道尔夫酒糟鼻的出色描述、夸赞酒的提神作用；波依托还从中为法尔斯塔夫的抒情歌《我曾经是年轻的贵家子弟》汲取材料。对《温莎的风流娘儿们》的题材也作了若干删改，例如，在卡尤斯医生身上溶

合了卡尤斯、法官谢洛埃和他的侄儿施兰代尔几个人物；安娜·佩琪变成娜涅塔·福尔德；取消了某些场面和最次要的人物。于是情节就简单化，事件进程缩短。中心人物的性格表现得特别突出完满，为歌剧脚本中所仅见。波依托的《法尔斯塔夫》有充分权利获得喜剧体裁中最优秀的歌剧脚本之一的荣誉。

威尔第从容地写作《法尔斯塔夫》，仔细考虑一切细节。他根据自己多年的歌剧经验创作了《法尔斯塔夫》，他在喜歌剧体裁中运用那些在《奥赛罗》中获得充分体现的音乐贯串发展的原则。可以说，威尔第在《法尔斯塔夫》里以音乐剧为基础实现了喜歌剧的改革。就其无限的尖锐性、欢快气质、构思和构思之体现技巧的完整说来，这部喜歌剧是罗西尼天才的《塞维尔理发师》的出色继承者。

《法尔斯塔夫》的音乐以其清晰之至、灵活多样的节奏、灿然而轻快的经过句，如流水般一泻如注。喜剧场面夹杂着娓娓动人的抒情片段，其异想天开、五花八门的变换使威尔第的闪烁着朗然笑声的歌剧十分引人注意。《法尔斯塔夫》的许多性格特征和旧意大利喜歌剧，和契玛罗萨、罗西尼、莫扎特的创作具有紧密联系。但是在《法尔斯塔夫》的音乐中没有风格化的影子。

《法尔斯塔夫》的和声语言大胆而细腻，在管弦乐色彩和表现力方面显得迷人，声乐线条华丽，但从来不复杂化。这种和声语言刻划了心灵活动的变化，绝妙地描绘了意境。

威尔第的旋律描绘性在《法尔斯塔夫》中是用之不竭的。在机智、讽嘲、柔情的音乐形象激荡的涡流中，人们经常可以听到典型的威尔第曲调；但是在《法尔斯塔夫》里，没有处理的终结和“慎密”；曲调一掠而过，被种种新的、同样鲜明、睿智而动人的形象所代替。《法尔斯塔夫》的旋律风格中几乎没有宣叙调和坎蒂

列那之间的界限。《法尔斯塔夫》中出现了一种（对于意大利喜剧说来是）新的音调的语言表现力，这种表现力有时使他的旋律风格接近于俄罗斯作曲家达尔戈梅斯基和穆索尔斯基的旋律化宣叙调。

里姆斯基-科萨科夫的朋友、俄罗斯音乐批评家克鲁格利科夫在《法尔斯塔夫》的问世时曾经指出过这些新的特点："威尔第在《法尔斯塔夫》中遵循的手法，在许多方面接触到俄罗斯歌剧急进派理论的基础；他力求准确地追随剧情的发展，追随每一句剧词；总之，是被一种对于意大利说来崭新的倾向所吸引了。"① 克鲁格利科夫引法尔斯塔夫和库依克里的场面（第二幕第一场）作为威尔第新手法的例子，正像他正确指出的，这一场可以称之为"对白"，而不是"重唱"。但是克鲁格利科夫认为《法尔斯塔夫》中的对白式重唱是威尔第创作中的一种崭新倾向，这看法不完全正确。新颖的只是这些对白中的生活音调气质。

在《法尔斯塔夫》里，除以宣叙调为主的场面外，还有若干重唱特别清楚地表现出它们和旧意大利喜歌剧声乐传统之间的继承关系，如长舌妇对法尔斯塔夫的胆大妄为表示不满时所唱的优美的四重唱（无伴奏）（第一幕第二场）或是九重唱（同一场），都以其出自高手的纯朴、明澈的音响而令人动心。

《法尔斯塔夫》中的人物性格描划得异常突出而确切。与法尔斯塔夫形象有关的音乐特别有旋律性，色调丰富。威尔第没有给法尔斯塔夫以主导动机（虽然歌剧中有不少主导动机）；与法尔斯塔夫有关的任何主题都没有重复，每一个新的音乐笔触都揭示了莎士比亚角色的复杂矛盾的面貌的新特征。威尔第在法尔斯塔夫

---

① 克鲁格利科夫：《威尔第的〈法尔斯塔夫〉》。

的性格刻划中表现了喜歌剧中少有的心理分析深度。第一场（在酒店）描绘了法尔斯塔夫和两个骗子——巴尔道尔夫、皮斯托尔——共同酗酒，在这一场中，这个堕落的酒鬼还表现了年轻人的热情（与卡尤斯的场面、短歌《如果晚间在酒店里》），他在评估酒友的道德品质时还表现出狐疑和戏弄人的尖锐机智。

小偷朋友们对法尔斯塔夫的告诫："要偷得大方和有策略。"（同一场）复盖着一层一本正经、故作亲切之态的合唱音响。词与音乐的这种对比结合益发突出了戏剧意境的喜剧性。

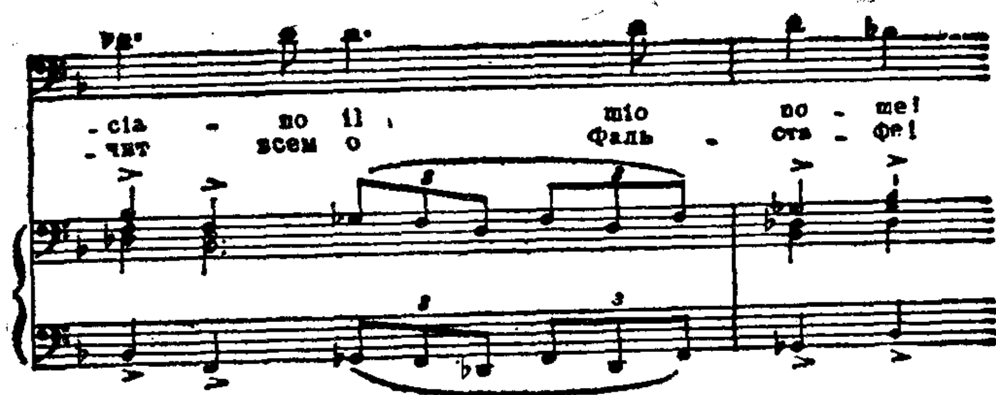
喜歌剧最典型的戏剧手法之一便是音乐讽刺：喜歌剧时常嘲笑"正歌剧"的风格，比如，在喜歌剧意境中运用故作庄重的音乐，作为对"正"歌剧的幽默模仿。我们在威尔第歌剧中碰到的正是这种讽刺。当微带醉意而洋洋自得的法尔斯塔夫夸示自己"大腹便便"时（第一幕第一场），管弦乐中传出了带有瓦格纳音乐气息的庄严、进行曲风的音响：

128 Moderato maestoso Più lento

In quest' ad . do . me

maestoso
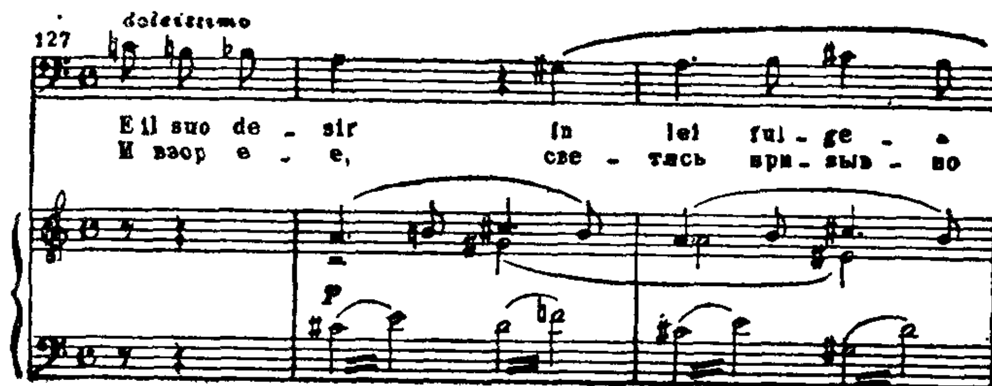
Ce un mi.glia . io di . lin gue che annun.

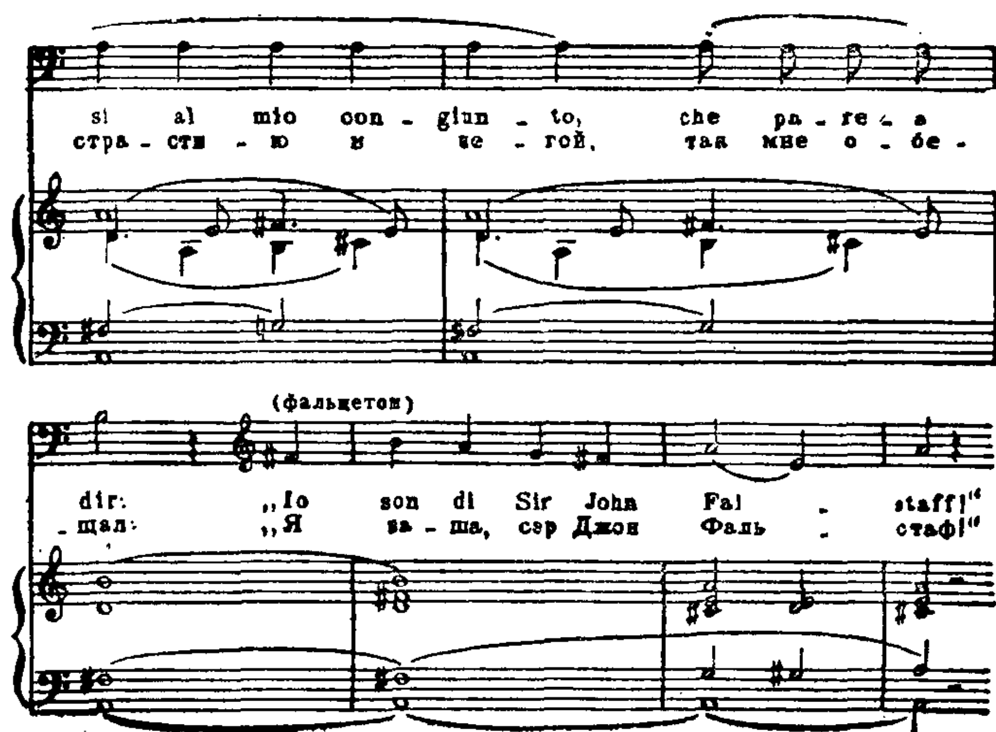


（歌词大意）：大腹便便，显我法尔斯塔夫威风，胜似千条嗓子喊叫。

威尔第时常把自己的歌剧风格当作玩笑的对象。时常在这些段落中，音乐听来几乎是严肃的，但是某种管弦乐巧妙手法却令人想起喜剧性意境。法尔斯塔夫议论荣誉无用时表现的可鄙的实用主义（第一场结尾）显然呼应着亚戈的见解，模仿亚戈唱《信条》时的热情朗诵。法尔斯塔夫独白喜剧性由管弦乐中的幽默特色加以强调；例如，每当法尔斯塔夫问到荣誉的实际好处时，都伴随有单簧管、巴松管的喃喃声以及低音提琴的拨奏。

从诙谐转入真正的、严肃的抒情，是法尔斯塔夫复杂性格刻划中最引人的特点之一。法尔斯塔夫谈阿丽莎·福尔德的一首浪漫曲中（第一幕第一场）表露了真正动人的抒情性。与阿丽莎有关的音乐所刻划的也许是法尔斯塔夫对她的幻想，而不是一个迷人的喜欢饶舌的女人。
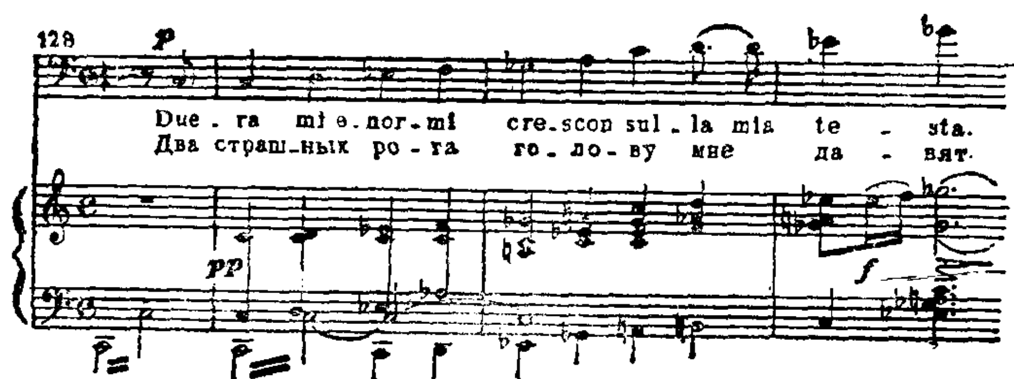




（歌词大意）：她那挑逗的目光闪烁着热情和幸福，酬答我说："约翰·法尔斯塔夫先生，我是你的。"

涂上乐观色彩的抒情之流也表现在牧歌《爱情，爱情》里（第二幕开始，法尔斯塔夫和福尔德的二重唱）。法尔斯塔夫在短歌《我曾经是一个贵家子弟》中缅怀青年时代往事时表现的纯朴抒情意味几乎是撼动人心的。（第二幕第二场）

第三幕第一场里也表露了法尔斯塔夫形象的情绪幅度。动人的管弦乐前奏曲将听众引入总的戏剧意境；如果前奏曲中传出的福尔德追赶法尔斯塔夫这一主题没有令人回想起上一场戏的喜剧性片段，音乐就显得阴沉了（上一场里，阿丽莎的胖情人为了逃避她爱嫉妒的丈夫的追赶，躲在一只搁放髒衣服的筐篮里喘气）。他的独白《可咀咒的世界》听来显得悲痛、苦恼和失望。老醉鬼在酒中找到安慰；喝得愈多，低沉的情绪就愈加消失，愁闷化为生活的欢乐感觉。法尔斯塔夫醉酒的管弦乐效果极为出色。管弦乐

队中发出一阵颤音；逐渐加入小号、长号和大鼓震音的整个管弦乐队笼罩在一片激动而欢快的音响之中。

在福尔德的独白中(第二幕第一场)，几乎是“严肃气息的”激情音乐也和幽默的词接合在一起。阿丽莎的嫉妒心重的丈夫确信他的好妻子已经变心。音乐中只有个别段落令人想起场面的戏剧性，如故作笨拙的朗诵调，狂怒地喊出个别字句：“长上角了（意即戴上绿头巾。——译者注）！水牛！山羊！”满怀妒意的福尔德仿佛自己额头上真地长了角；管弦乐中是不协和和弦不断增强的音响：
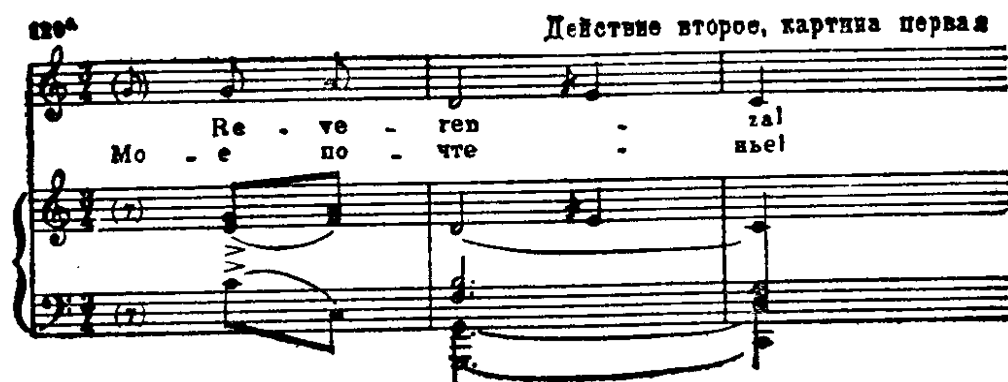


(歌词大意)：两只可怕的角压着我的脑袋。

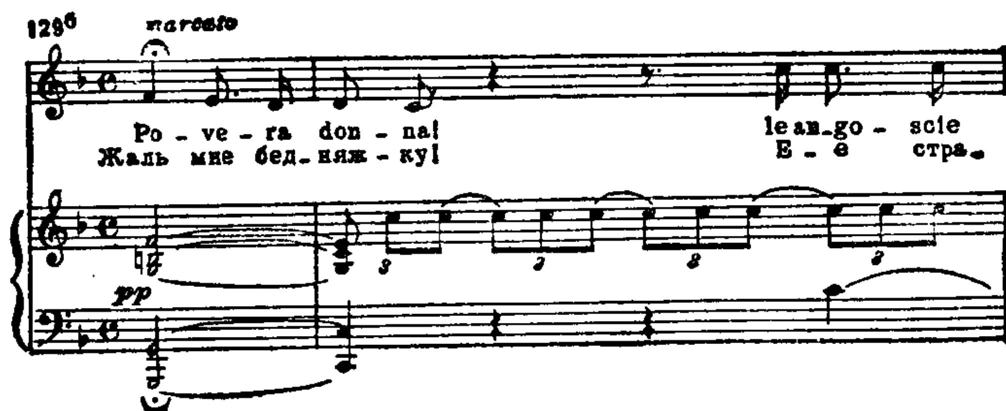
克鲁格里科夫曾经对这一乐段介绍说“要知道，即便是穆索尔斯基也会对此满意。”

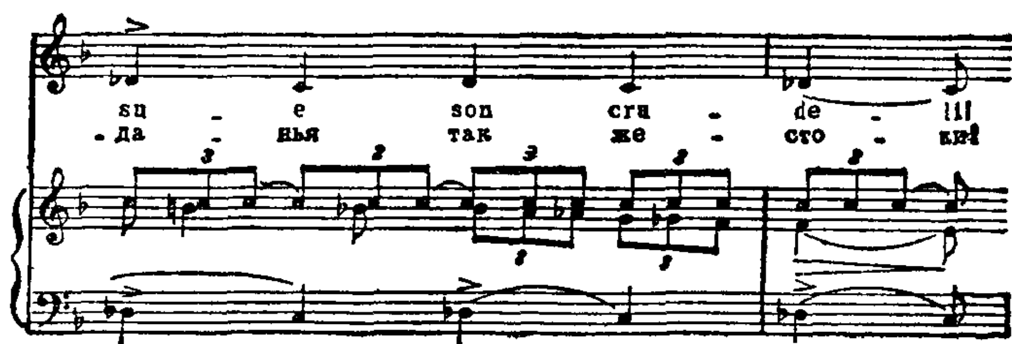
歌剧中其它的角色也得到了准确的刻划。长舌妇们的带着狡黠气味的渺小世界显得既动人而又诙谐。(例如第一幕第二场管弦乐引子由木管乐器的轻声喋喋不休加以出色表达)。每一个长舌妇也有她的独特形象。气度优美的、狡黠的阿丽莎既不象爱嘲弄人的库依克里，又不象快活而又态度含蓄的梅格。威尔第加予阿丽莎的声部以特别的意义：“她需要的是自然的清丽的嗓子。但女演员首先必须性格顽皮。阿丽莎的声部不如法尔斯塔夫的声部重

要，但在舞台上的作用是相同的。阿丽莎引导了喜剧的整个情节。”(1894年2月11日)阿丽莎迷人的女性面貌富于诗意、温柔而带有轻嘲意味，这一点十分完美地表现在(第二幕第二场)她和法尔斯塔夫相处的一场里以及最后一场温莎的花园中（这里阿丽莎对法尔斯塔夫进行并无恶意的报复，并且使娜涅塔和费东的爱情获得完满结局)。

上述库依克里和法尔斯塔夫的场面，是对这个狡狯的长舌妇面貌的出色刻划。稀有的敏锐音调表达了她的带有嘲弄意味的惶悚和恭敬、她的甘言阿谀以及她的叙述可怜的、陷入情网的阿丽莎的种种苦恼：







(歌词大意)：你好！我可怜这不幸的人，她的痛苦如此深重。

笨而且贪的加尤斯医生、阴郁的福尔德、法尔斯达夫身旁的两个篾片——巴尔道尔夫和皮斯托尔，他们的形象都写得鲜明突出。在整个急遽发展的情节中，歌剧人物没有丧失各自的特点；他们也特出地表现在绝妙而机智百出的重唱中（例如，上面谈过的九重唱中，那一群被法尔斯塔夫追求得无法安身的温莎娘儿们和另一群讪笑的长舌妇们相互对比）；又如第二幕终场中，盛怒的福尔德追赶他妻子的倒霉情人，结果是胖骑士从阿丽莎窗口出奇地跳进搁放髒衣服的筐篮里，引起狡猾的长舌妇们哄然大笑。

娜涅塔和费东这一对情人的诗意形象，在歌剧中占有完全特殊的地位。青年人爱情的纯真使这明朗、优美的音乐十分引人。

歌剧最末一场的音乐在性质上也是特出的。

温莎花园的夜晚。怙恶不悛的"唐璜"法尔斯塔夫最后终于要受到温莎人乔装的地神、水神们的惩罚。这就是温莎长舌妇们的报复计划。

这一场的音乐以法国号的召唤音响和守夜人远方的呼应声表达了林中诗意景色，并直接和费东的爱情相融会。

这一诗意的片段带有浪漫主义的管弦乐色彩和精雅的和声，属于威尔第优秀的"夜曲"之列：

180

Andante assai sostenuto
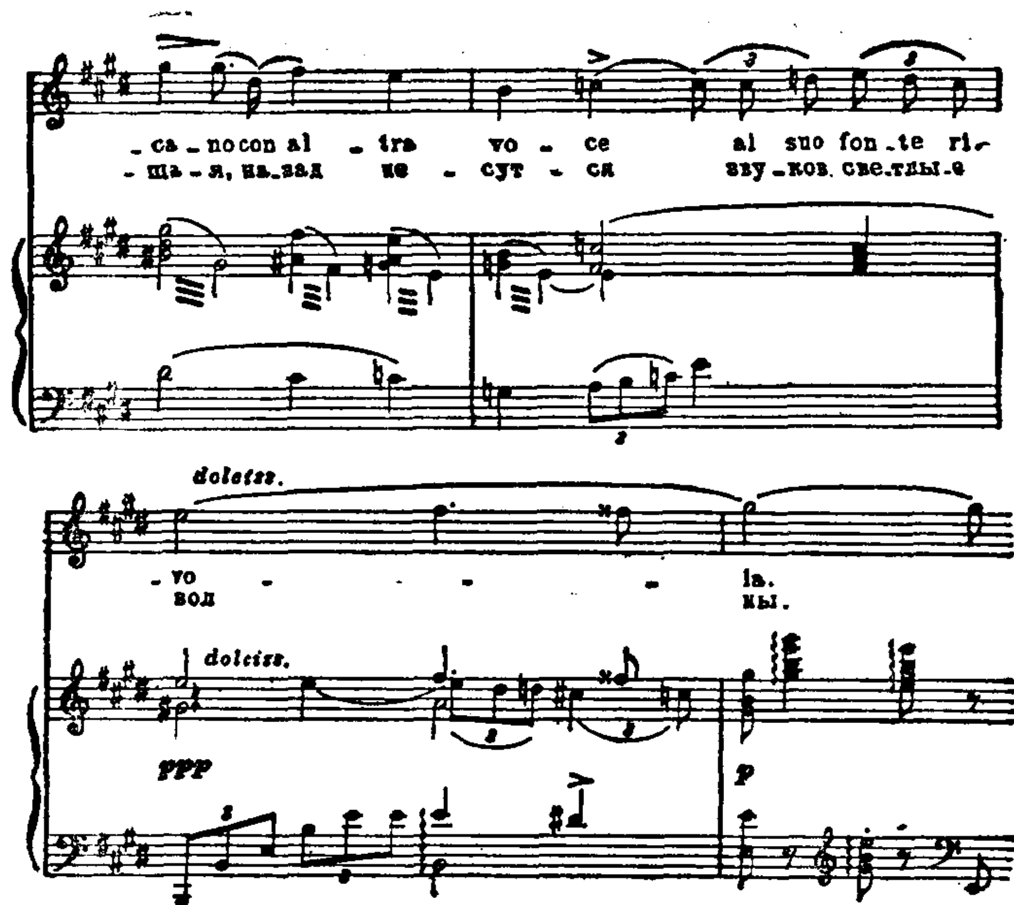
Al - lor la no - ta che non e piu
И о - бе пе - сни сли - лись как в объ -

p

so - la, vi - bra di gio - ia in un ac - cordo ar -
- я - тьи зву - чат так ра - до - стно со - гла - сьи

- ca - no, E in - na - mo - ran - do l'aer an - te - lu -
пол - ном, Ча - ру - я ночь, во круг всё вос - хи -

ppp



(歌词大意)：歌曲两首融会无间，听来如此愉快而和谐。欢乐的声浪回荡，使夜晚更加迷人，使众心欢腾。

在袭击法尔斯塔夫的地神们滑稽的合唱《我们刺，我们打》中，在他们的美妙的舞蹈中可以感到与门德尔松《仲夏夜之梦》的相近之处。但是就音乐的性质和整个戏剧构思而论，这里更接近于旧意大利假面喜剧的滑稽色彩，而不是韦柏或门德尔松的浪漫主义的幻想。充分的欢乐和幽默、写得美妙的结尾时的赋格——这些都是对机智的嘲弄和笼罩一切的笑声的赞美。

威尔第的最后一部歌剧，尽管作者年已八十，还是以其青春的欢乐、音乐语言丰富色彩的新颖而撼动人心。

在少数角色参与下的剧情发展速度飞快，几乎完全没有慢节奏，这就稍稍使人难以理解《法尔斯塔夫》。抒情的间插段——娜

涅塔和费东的爱情插部——割断了歌剧中占主导地位的无尽无休的欢笑气氛，但是毕竟没有给《法尔斯塔夫》骚乱的喜剧性提供对比的背景。也许，正因为如此，《法尔斯塔夫》才没有像威尔第的一些最流行的歌剧一样，获得广泛的成功。

在《法尔斯塔夫》初演于米兰之后，威尔第曾经亲自见到他的这一部最后的歌剧在罗马上演；1894年，由于《法尔斯塔夫》在法国的喜歌剧院初次演出，他启程前往巴黎。

威尔第在他生命的第80个年头完成了《法尔斯塔夫》。初演以后，他又返回到为晚年生活而安排的、但绝非无所事事的生活方式中去。他最关心的是使用歌剧演出带来的报酬，帮助贫困者。威尔第耗巨资在维兰诺瓦兴建医院，并在米兰建立老年音乐家之家。

曾于九十年代中叶访问过威尔第的柯尔冈诺夫，在一篇谈威尔第的生活和创作的文章中对高年作曲家作了形象生动的刻划："威尔第身躯高大……，步履健硕；浓密的白发衬托着他整个面部；深邃而明亮的双眼中透露出慈祥之意；一双粗大而瘦削的手十分触目。从他的极其朴素的暖和的短上衣、便领结和毡呢便帽，看不出有惹眼和精雅之处。这便是八十高龄的威尔第在他的俄罗斯同时代人脑中造成的印象。①享有国际声誉的作曲家直到悠久生命的晚年还在他的风貌中保持了意大利农民的特色。

威尔第道德面貌的一些最主要特点也保持不变，如天性诚恳、克己甚严、活跃、意志坚强、头脑冷静。他不能忍受标榜，不愿受阿谀。由于生活严肃，始终喜欢幽静，威尔第时常被看作是一个严酷的人物。但实际上他有一颗敏感而高度同情的心。他从来不

① 科尔冈诺夫：《威尔第》。

令贫困者空手而返，并且能够不露面地帮助穷困的人。他特别同情那些具有天赋而无钱受音乐教育的青年。

艾斯克尤第埃的回忆录(1863年即已出版)中出色地刻划了威尔第的道德面貌："威尔第只有三种热情，但这三种热情获得了极其伟大的力量：对艺术的爱、民族意识和友谊。"用艾斯克尤第埃的话来说，初见之下，威尔第是个"枯燥、孤僻、严酷而阴郁的人。……他害怕邀约，聚餐、晚会和舞会对他是真正的折磨。他性格方正。他不愿在走廊上，哪怕是皇宫的走廊上逗留五分钟；他向皇帝讲真理。

另一个威尔第——彬彬有礼、健谈甚至是答辩如流。他喜欢和友人们长谈数小时，讨论文学艺术和政治。这时候那些有幸和他交谈的人就会看出他的纯真的心、他的体验和睿智。在平静谈话的时候，表露了一个美好、聪颖的人、一个真正的爱国者、一个真正的朋友的风貌。"①

1897年划下了威尔第生命中的命定的界限。这一年的11月，朱塞品娜·斯特丽波妮去世了。半世纪的结合把威尔第和朱塞品娜联系在一起。作为忠实而热情的生活伴侣，她是他的创作道路、他的成功和失败的见证者。威尔第更加孤僻了。孤单、年迈、展望在未来生活中不能再继续工作——这一切都紧迫着他。但是作曲家的创作力量即便在九十年代也没有消失。他的最后一部作品是《宗教歌曲四首》。②威尔第的音乐在这首作品中也没有丧失其力量和特色。

《宗教歌曲四首》是四个独立的合唱曲《Ave Marie》和《Laudi》

---

① 艾斯克尤第埃：《我的回忆》。

② 《宗教歌曲四首》于1898年在巴黎演出，同年在意大利都灵博览会上演出，由托斯卡尼尼指挥，当时托斯卡尼尼已经被誉为威尔第作品的天才解释者。

(根据但丁《天堂篇》的词)供无伴奏四部合唱用,《Stabat Mater》和《Te Deum》供带有管弦乐伴奏的四部合唱用。这些合唱曲,作为对旧意大利大师声乐写作手法传统的献礼,把帕勒斯特利那、玛尔契洛的合唱风格和威尔第晚期作品特有的新颖大胆的和声结合在一起。戏剧形象性使庄严的《Te Deum》(供带有大型管弦乐和两个合唱队用)和他以前写的《安魂曲》相互接近。

直到逝世的一年,威尔第还保持了在他那种年龄算是稀有的勇气,虽然他的健康显然是衰退了。去世前数月,老迈开始战胜这个铁一般的人。威尔第已经不能从事经常的散步,而是坐在椅中被推入花园。1901年1月威尔第陷于瘫痪。当时他住在米兰,按照晚年的习惯,他是在这里过冬的。

威尔第逝世于1901年1月27日。根据他留下的遗嘱,大部分财产用来支持维兰诺瓦的医院、布塞托的慈善山(Monte di pietà)以及其他慈善机关。一笔巨大的款项连同他的歌剧上演税收入,由威尔第指定交付"老年音乐家之家",他把自己的小钢琴和三角钢琴也给了该处。根据这位作曲家的愿望,他和他的妻子朱塞品娜·威尔第同葬在"老年音乐家之家"的小礼拜堂里。

威尔第终其一生忠于他在青年时期形成的信心。他直到辞世仍是一位热烈的爱国主义者和真正的民主主义者。在意大利反对奥地利压迫者的年代里,威尔第以公民和艺术家的身份为祖国的解放事业服务。

但是当"革命民主主义的意大利,亦即打倒奥地利的压迫的革命资产阶级的意大利,加里波的时代的意大利变为'压迫其他民族的'意大利时",① 它的侵略战争就引起了威尔第完全不同的

① 列宁:《意大利的帝国主义和社会主义》,载《列宁全集》。

态度。1896年意大利侵略阿比西尼亚时在阿杜埃遭到败绩，威尔第认为是应得的惩罚。他说，迫害印度人民的英国也应受到这种惩罚。[①] 专制、压迫、奴役始终使威尔第感到愤慨，而这种愤慨也广泛地反映在他的火热的艺术当中。

朱塞佩·威尔第这一位孜孜不倦的艺术家的创作道路几乎包容了四分之三世纪。大胆的革新家威尔第从开始创作活动直到写成他最后的天才作品《奥赛罗》和《法尔斯塔夫》，始终力求创造真正的音乐剧。同时，他的探索一贯处于为现实主义、为内容的思想性而斗争的标志之下；革新始终结合着坚决支持意大利歌剧传统和民间创作。他的创作道路是一个不断改进的道路：在他的旋律手法中，坎蒂列那和宣叙调有极紧密的结合；他的歌剧形式在不丧失严整结构的情况下，获得了十分巨大的戏剧力度；他的成熟时期的管弦乐在层次方面细致异常，心理色彩方面十分丰富。

威尔第在他从事创作活动的大部分时期里，是意大利作曲家当中唯一获得世界性声誉的。罗西尼停止创作歌剧时，威尔第还是一个少年。贝里尼的逝世是在威尔第第一部歌剧问世以前；紧接着《厄尔南尼》的上演，多尼采蒂就患病，不再有作品发表。自此以后，换言之，自从四十年代开始，直到1890年，意大利歌剧当中，除威尔第的作品以外，只有两部获得轰动一时而又相当持久的成功：波依托的《梅菲斯托费尔》和彭凯里的粗犷色彩的《乔康达》。

二十世纪初，意大利写实主义者的歌剧获得广泛流行。但是，写实主义者在许多方面模仿威尔第，他们离开了“再生”美学的思

---

① 见托耶：《威尔第》。

想基础而流入自然主义，甚至他们中间最有天才的人也没有达到威尔第创作的现实主义高峰。

在威尔第生存期间和死后，意大利都没有出现过一位作曲家具有同等的影响，同等的巨大天赋力量。伟大的民族天才威尔第创作了古典歌剧的不朽珍品。

威尔第艺术的现实主义风格、其创作的肯定生活的力量，植根于进步的思想内容，植根于音乐语言的民主性，而这种音乐语言又是在意大利民间歌曲文化基础上产生的。

阿萨菲耶夫说得很对，"巴赫、贝多芬、莫扎特、柴科夫斯基、威尔第的天才在于异常敏锐地感觉到风格化'数量'、'尺度'和程度，感觉到生活音调的变形和选择。"① 按阿萨菲耶夫的话来说，作品中存在的这种"生活之流"造成了作品的生存能力。正是由于注意种种生活音调，威尔第才能琢磨出真正民主性的音乐语言，在他的艺术中表现出自己的进步思想。

威尔第的作品——意大利人民的瑰宝之一——受到整个进步人类的珍视。

俄罗斯戏剧界、俄罗斯音乐文化界、最杰出的一些俄罗斯艺术家都大力揭示过威尔第创作中的崇高特色。涅日丹诺娃创造了《弄臣》和《茶花女》中吉尔妲和薇奥列塔的难忘形象。

在同样两部歌剧——《弄臣》和《茶花女》——中，索比诺夫创造了公爵和阿尔弗雷德的感人形象。甚至在威尔第的祖国，人们也承认，在这些角色方面，索比诺夫是无出其右的。

夏利亚宾是第一个在俄罗斯主持演出《唐·卡洛斯》的，他是菲利浦王的天才的扮演者。

---

① 阿萨菲耶夫：《音调》。

杰出戏剧大师斯坦尼斯拉夫斯基晚年曾经化费许多心力准备上演《唐·卡洛斯》和《弄臣》。

不能不提到一些重新研究威尔第总谱的俄罗斯指挥家。凡是听到过著名指挥德拉尼西尼科夫处理下演出的《茶花女》的人，会记得他对这部歌剧所作解释的热情和透彻。

《阿依达》在大剧院舞台上多年的生命是和苏克的名字分不开的。

威尔第作品目录

歌　剧

《圣波尼费丘的奥贝尔托伯爵》(Oberto, conte di san Bonifacio)，脚本作者A.皮雅扎和T.索莱拉，1839年11月17日在米兰“拉·斯卡拉剧院”初次上演。

《一日为王》(Un giorno di regno)，又名《假勋章》(Il finto Stanislao)，脚本作者F.罗曼尼，1840年9月5日在米兰“拉·斯卡拉剧院”初次上演。

《纳布柯》(Nabucco)，脚本作者T.索莱拉，1842年3月9日在米兰“拉·斯卡拉剧院”初次上演。

《十字军东征中的仑巴第人》(I lombardi alla prima crociata)，脚本作者索莱拉，1843年2月11日在米兰“拉·斯卡拉剧院”初次上演。该剧后来经过改编，以《耶路撒冷》(Ierusalem)为名在巴黎上演。改编本添写了芭蕾舞音乐，初演地点巴黎大歌剧院，时间1847年11月26日。

《厄尔南尼》(Ernani)，脚本作者F.M.皮雅维，1844年3月9日在威尼斯“拉·费尼斯”剧院上演。

《两个福斯卡里》(I due Foscari)，脚本作者F.M.皮雅维，1844年11月3日在罗马“阿根廷剧院”初次上演。

《贞德》(Giovanna d'Arco)，脚本作者T.索莱拉，1845年12月

15日在米兰“拉·斯卡拉剧院”初次上演。

《阿尔济拉》(Alzira)，脚本作者S.卡玛拉诺，1845年8月12日在那不勒斯“圣·卡罗剧院”初次上演。

《阿蒂拉》(Attila)，脚本作者T.索莱拉和F.M.皮雅维，1846年3月17日在威尼斯“凤凰剧院”上演。

《麦克白》(Macbeth)，脚本作者F.M.皮雅维，1847年3月14日在佛罗伦萨“拉·匹戈拉”剧院初次上演，其后经过改编供巴黎演出。改编本添写了芭蕾舞音乐，1865年4月21日初演于巴黎“抒情剧院”。

《强盗》(I masnadieri)，脚本作者A.玛斐伊，1847年7月22日在伦敦“皇家剧院”初次上演。

《海盗》(Il corsaro)，脚本作者F.M.皮雅维，1848年10月25日在特里爱斯特初次上演。

《列尼亚诺之战》(La battaglia di Legnano)，脚本作者S.卡玛拉诺，1849年1月27日在罗马“阿根廷剧院”初次上演。其后，在1861年，歌剧脚本经过改编，上演时取名《哈列姆的围攻》(Assiedo di Harlem)。

《露伊莎·米勒》(Luisa Miller)，脚本作者S.卡玛拉诺，1849年12月8日在那不勒斯“圣·卡罗剧院”初次上演。

《司蒂费里欧》(Stiffelio)，脚本作者F.M.皮雅维，1850年11月16日在特里耶斯特初次上演。该剧后来经过改编，取名《阿罗尔多》(Aroldo)，1857年8月16日在里米尼初次上演。

《弄臣》(Rigoletto)，脚本作者F.M.皮雅维，1851年3月11日在威尼斯“凤凰剧院”上演。

《游吟诗人》(Il Trovatore)，脚本作者S.卡玛拉诺和L.巴尔达列，1853年1月19日在罗马“阿波罗剧院”初演。该剧在巴黎上演时添写

了芭蕾舞音乐。

《茶花女》(La Traviata)，脚本作者F.M.皮雅维，1853年3月6日在威尼斯初演。

《西西里的晚祷》(I vespri siciliani)，脚本作者E.斯克利勃和C.迪尤维里耶，1855年6月13日在巴黎大歌剧院初次上演。

《西蒙·勃卡尼格拉》(Simon Boccanegra)，脚本作者F.M.皮雅维，1857年3月12日在威尼斯"凤凰剧院"初次上演，其后又经改编(脚本作者A.波依托)，1881年3月24日在米兰"拉·斯卡拉剧院"初次上演。

《假面舞会》(Un ballo in maschera)，脚本作者A.索玛，1859年2月17日在罗马"阿波罗剧院"初次上演。

《命运的力量》(La forza del destino)，脚本作者F.M.皮雅维，1862年11月1日在彼得堡"玛琳剧院"初次上演，其后又经改编，1869年2月20日初演于"拉·斯卡拉剧院"。

《唐·卡洛斯》(Don Carlo)，脚本作者F.J.梅里和C.D.洛克尔，1867年3月11日初演于巴黎大歌剧院，其后又经改编，1881年1月20日初演于"拉·斯卡拉剧院"。

《阿依达》(Aida)，脚本作者A.吉斯兰佐尼，1871年12月24日在开罗初次上演。作者曾为该剧添写序曲(未出版)，供米兰上演(1872年2月8日在"拉·斯卡拉剧院"初演)

《奥赛罗》(Otello)，脚本作者A.波依托，1887年2月5日在米兰"拉·斯卡拉剧院"初次上演，作者曾为该剧在巴黎演出添写芭蕾舞音乐：《阿拉伯之歌》、《希腊之歌》、《伊斯兰教颂》、《武士之舞》。

《法尔斯塔夫》(Falstaff)，脚本作者A.波依托，1893年2月9日在米兰"拉·斯卡拉剧院"初次上演。

合唱作品

《号声在响》(Suona la tromba)，歌词取自玛梅里所作颂歌，供男声合唱和管弦乐用，1848年创作。

《各民族之歌》(Inno della nazioni)，大合唱，供高音、合唱和管弦乐用，A.波依托作词，为伦敦国际博览会而作，初演于1862年5月24日。

宗教音乐

《安魂曲》(Messa da Requiem)，供四名独唱者、合唱和管弦乐用，1874年5月22日初次演出于米兰圣·玛尔科教堂。

《Pater noster》(但丁词)，五声部合唱用，1880年4月18日初演于米兰。

《Ave Maria》(但丁词)，女高音和弦乐用，1880年4月18日初演于米兰。

《宗教歌曲四首》(Quattro pezzi sacri) 1、《Ave maria》，四声部用(约创作于1889年)；2.《Stabat Mater》，)四部合唱和管弦乐用；3.《Le laudi alla vergine Marie》(词取自但丁：《乐园》)，无伴奏四部女声合唱用；4.《Te Deum》，供两个四部合唱和管弦乐用，1898年4月7日初演于巴黎。

室内乐

《e小调弦乐四重奏》，1873年4月1日初演于那不勒斯。

室内声乐

《浪漫曲六首》，G.维托列里、T.勃扬、K.安乔里、歌德作

词，1838年创作。

《流亡者》(L'esule)，叙事曲，男低音用，附钢琴伴奏，F.索莱拉作词，1839年创作。

《诱惑》(La seduzione)，叙事曲，男低音用，附钢琴伴奏，L.巴列斯特勒，1839年创作。

《夜曲》(Notturno)，女高音、男高音、男低音用，附长笛伴奏，1839年创作。

《写生册》(浪漫曲六首)，A.玛斐伊、M.曼佐尼、F.洛玛尼作词，1845年创作。

《乞丐》(Il poveretto)，浪漫曲，1847年创作。

《民歌》(Il stornelle)，1869年创作。

青年时代作品

(未发表，其中若干保存于布塞托博物馆)

数首管弦乐序曲，其中包括为罗西尼:《塞维尔理发师》而作的序曲。为布塞托市管弦乐队而写的进行曲和舞曲。为钢琴、独奏管乐器而写的协奏曲。咏叹调和声乐重唱曲(二重唱、三重唱)。弥撒曲、短文歌、赞美歌和其他等宗教作品。

《耶来米亚哀歌》(歌词取自圣经，译成意大利文)

《萨乌尔的疯狂》，V.阿尔弗耶里作词，1832年创作。

《大合唱》，独唱和管弦乐用，为R.波洛米奥婚仪而作，1834年创作。

为A.曼佐尼的悲剧《拿破仑之死》而作的合唱《五月五日》，A.曼佐尼作词，1835--1838年创作。

未实现的歌剧构思

(脚本与剧情梗概手稿藏于盛·阿加特档案库)

莎士比亚：李尔王、哈姆雷特、暴风雨。拜伦：该隐。普希金：波里斯·戈杜诺夫。季阿科莫·杰·瓦伦查(据西斯蒙第所著史书第30章)。阿里亚(据塔齐特的编年史第七卷)。雨果：马利昂·德洛姆、留依·勃拉兹。欧里庇得斯：斐德拉。卡尔杰隆：私仇私报。莫里哀：伪君子。格里帕尔采尔：祖先。夏多布里安：阿塔拉。

简明参考书目

K.马克思、F.恩格斯：《科伦报》论意大利。全集第六卷。

K.马克思、F.恩格斯：德国的对外政策。全集第六卷。

K.马克思、F.恩格斯：意大利的革命运动。全集第七卷。

K.马克思、F.恩格斯：意大利的战争。

K.马克思：马志尼和拿破仑。马克思、恩格斯全集第十一卷。

K.马克思：西西里和西西里人。同上第二卷。

K.马克思：西西里的趣闻。同上第十二卷。

F.恩格斯：加里波的的活动。同上第十二卷。

F.恩格斯：加里波的的进展。同上第十二卷。

F.恩格斯：卡拉勃里亚的加里波的。同上第十二卷。

K.马克思：致约塞夫·维杰梅耶尔（1851年9月11日）。同上第二十五卷。

B.И.列宁：意大利的帝国主义和社会主义（随笔）。全集第二十一卷（第四版）。

A.阿尔什万格：威尔第被遗忘的歌剧。《苏联音乐》杂志1946年第5—6期。

Б.阿萨菲耶夫：威尔第。论文初稿。《阿萨菲耶夫选集》第四卷，苏联科学院莫斯科1955年版。

A.布兴：朱塞佩·威尔第及其《安魂曲》，列宁格勒1935年版。

A布兴：威尔第的歌剧《游吟诗人》，列宁格勒1936年版。

F.维尔菲勒：威尔第。歌剧小说。列宁格勒1925年版。

G.加里波的：我的回忆录，莫斯科1931年版。

А.И.赫尔岑：来自法国和意大利书简，苏联科学院莫斯科1955年版，第五卷。

В.格罗斯曼：威尔第。《安魂曲》，莫斯科1941年版。

М.德鲁斯金：威尔第的歌剧理想。《苏联音乐》杂志1954年第9期。

М.德鲁斯金：歌剧的音乐戏剧结构问题，列宁格勒1952年版。

Н.卡西金：朱塞佩·威尔第(生平事略)。1901年1月18日《莫斯科新闻》。

Н.卡西金：意大利私营歌剧团在莫斯科的演出。威尔第的歌剧《奥赛罗》。《艺术家》杂志1890年第6期。

S.康斯丹特〔К.А.库兹涅佐夫〕：威尔第和他的《安魂曲》，莫斯科1935年版。

В.科尔冈诺夫：威尔第。莫斯科1897年版。

С.克鲁格利科夫：威尔第的《法尔斯塔夫》，《艺术家》杂志1893年第29期。

Г.拉罗什：威尔第的《阿依达》，1875年12月18日《呼声报》。

Г.拉罗什：谈意大利舞台上演出的《露伊莎·米勒》，1875年10月29日《呼声报》。

Г.拉罗什：威尔第的《安魂曲》，1875年12月18日《呼声报》。

Г.拉罗什：意大利人的第一次演出。威尔第的《游吟诗人》，1900年12月16日《俄罗斯报》。

Л.列别琴斯基：《唐·卡洛斯》在苏联歌剧舞台上。《苏联音乐》杂志1949年第4期。

Л.玛加齐涅尔：威尔第音乐戏剧结构原则的演化。学位论文(手稿)。

Ф.奥尔西尼：回忆录，莫斯科1934年版。

П.鲁缅采夫：斯坦尼斯拉夫斯基对歌剧《弄臣》的处理，莫斯科1955年版。

А.谢洛夫：威尔第及其新歌剧。评论文集，圣彼得堡1859年版第三卷。

А.谢洛夫：威尔第的《古茨曼的约纳》。评论文集，圣彼得堡1892年第二卷。

А.谢洛夫：《露伊莎·米勒》，大剧院演出的威尔第歌剧。评论文集，圣彼得堡1892年第二卷。

Л.索比诺夫：信函中的威尔第。《苏联音乐》杂志1952年第6期。

N.索列尔金斯基：音乐论文选，莫斯科—列宁格勒1946年版。

N.索列尔金斯基：《弄臣》，列宁格勒1936年版。

Л.索洛甫磋娃：威尔第的《阿依达》，莫斯科1954年版。

Л.索洛甫磋娃：列宁格勒小剧院演出的《唐·卡洛斯》。《苏联音乐》1955年第12期。

Л.索洛甫磋娃：《西西里的晚祷》(斯坦尼斯拉夫斯基与聂米罗维奇-丹钦科剧院演出的威尔第歌剧)。《苏联音乐》杂志1954年第8期。

Г.季格拉诺夫：威尔第的《奥赛罗》。音乐理论史概要，列宁格勒1940年版第2卷。

B.费尔曼：晚年的威尔第，《苏联音乐》1938年第12期。

A.沙维尔姜：《茶花女》，威尔第的歌剧，莫斯科1935年版。

Д.西恩：威尔第和波依托对《奥赛罗》的处理。《苏联音乐》杂志1946年第5—6期。

A.瓦西维：威尔第歌剧研究。费伦泽1859年版。

C.威列格：威尔第，巴黎1911年版。

A.波那文图拉：威尔第，巴黎1930年版。

F.波那维亚：威尔第，伦敦1947年版。

J.勃洛克特：威尔第的歌剧合唱曲。《音乐与文学》1939年第3期(四月号)。

G.采萨里、A.鲁齐奥：威尔第的书信。米兰1913年版。

A.谢布里埃：威尔第。路斯里肯1949年苏黎世版。

A.台拉·柯泰：威尔第的歌剧《奥赛罗》，米兰1924年版。

E.邓特：假面舞。《音乐与文学》，1952年第4期。

L.艾斯克尤第埃：我的回忆，巴黎1863年版。

卡尔洛·加梯：威尔第(两卷本)，米兰1931年版。

H.盖里克：威尔第，波茨坦1932年版。

V.戈德弗洛埃：西蒙·波卡涅格拉。《音乐观察》1948第4期(11月号)

K.G.霍尔：威尔第，柏林1942年版。

D.赫赛：威尔第，伦敦—纽约1948年版。

E. 伊斯托尔：威尔第与莎士比亚(麦克白——笔谈李尔王——奥赛罗——法尔斯塔夫)。《音乐》杂志。

J. 克拉英：威尔第的意大利同代人和继承者。《音乐与文学》1934年第15卷第1期。

T. 曼托瓦尼·安东尼奥·吉斯兰佐尼(威尔第歌剧的脚本作者)。《今日音乐》1929年第十五卷第一期。

G. 马志尼：音乐哲学。

G. 莫那尔第：威尔第，米兰1951年第四版。

拉法埃洛·孟特罗梭：《复兴运动中的音乐》

A. G. 那赛尔：威尔第，莱比锡1914年版。

R. 诺利：法国浪漫派与意大利，1928年版。

O. 赫维尔：威尔第的罗彻斯特，《音乐季刊》1942年第4期。

C. 利奈罗：威尔第，柏林1900年版。

G. 罗西奥：威尔第研究。威尔第生活中的密友。

R. 匹磋尔德：威尔第画传，1952年版。

J. 勃罗道姆：威尔第致列昂·艾斯克尤第埃的未经公开的信。《意大利音乐观察》1928年第35卷。

J. 勃罗道姆：威尔第致卡米尔·丢·罗克尔的未经公开的信。(1868—1874)。《音乐观察》1929年第5期(三月号)、第7期(五—六月号)

A. 浦金：威尔第生平轶事。

P. 海伦纳：威尔第的青少年时代。巴黎1940年版。

B. 雷诺尔德：威尔第与曼佐尼。《音乐与文学》1948年第1期。

R. 施匹赫特：威尔第的戏剧技巧。《音乐》1913/14年(第八年)第1期(10月号)。

J. 梯索：意大利。流行歌曲。《音乐百科辞书》第五卷(下)巴黎1930年版。

F. 托耶：威尔第的生活与创作，伦敦1931年版。

威尔第书信集(Fr. 威费尔编)，柏林1926年版。

威尔第。从书信中观其人(Fr.威费尔、P.斯蒂芬编选)，纽约1942年版。

W.威纳西尔：脚本家威尔第。《音乐》1927年第11期。

A.瓦埃斯曼：威尔第，柏林1922年版。

本书第一章张宁译，第二章陈凯琳译，第三章张桂荣译，第四、五章姜丽译，第六、七章虞承中译，第八、九章买德颐译，第十、十一章毛宇宽译，第十二、十三章买德颐译，第十四章丰元草译，第十五章张洪模译，第十六、十七章、作品目录、参考书目史佳译；由买德颐统校。